مفتتح

ثمن الكتابة

«كنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة فى حارتنا على رغم ما جره ذلك على من تحقير وسخرية». جملة لافتة، مؤسية، نطقها راوى حكايات «أولاد حارتنا» وهو يفتتح الحكى، يريد بها أن يصف ما حدث له، وما كان عليه أن يدفعه ثمنا للكتابة التى رأى فيها فعلا من أفعال المواجهة، الكشف، الانحياز إلى المظلومين، المقموعين، من أبناء الحارة الذين لاحقتهم العقوبات الصارمة لأدنى هفوة فى القول أو الفعل، والذين باتوا من الفقر كالمتسولين، يعيشون فى القاذورات بين الذباب والقمل. ولأن هذا الراوى كان من القلة التى تعرف معنى الكتابة ومسؤوليتها، فى حارتنا؛ فقد بدأ بكتابة العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات، فتعرف أسرار «أولاد حارتنا» وأحزانهم، وتغلغل فى المعرفة إلى أن وصل إلى أعماق المأساة الإنسانية التى تحتوى مأساة «أولاد حارتنا» وتجلت له الحقائق المقموعة وراء التراجيديا الشاملة للإنسان، فكانت حكايات «أولاد حارتنا» حكاية أولاد حارات البشرية كلها؛ حكاية تبدأ من تعرية الظلم الذى يقع على أغلبية البشر، وتنتهى بالكشف عن الجهل الذى يحول بين أمثال «عرفة» وما يحلمون به من عالم يشهد مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب.

وما بين البداية والنهاية تنطلق عشرات الأسئلة الجذرية التى تبحث عن العلة والداء، والتى تنطق المسكوت عنه من الأسباب التى يستولى بها الشر فى ملكوت الله، ويتمكن التقليد من عقول العباد، ويسيطر التعصب على أدمغة الذين يضللهم تجار المعتقدات.

وكان على هذا الكاتب أن يدفع ثمن شجاعة هذا النوع من الكتابة؛ فهو أول من احترفه فى أيام حارتنا، وأن يحتمل ما جرته عليه حرفة هذا النوع من تحقير وسخرية، شأنه فى ذلك شأن أقران له، قصوا حكايات مشابهة، فى الماضى البعيد والقريب، فى أدب اللغة العربية وآداب اللغات الإنسانية، من قبل أن يكتب عبد الله بن المقفع «كليلة ودمنة» أو نقرأ فى تراثنا حكايات: «حى بن يقظان»، و«الغربة الغربية»، و«رسالة الطير»، و«رسالة الحيوان»، و«رسالة الغفران»، و«الصاهل والشاحج»، و«الصادح والباغم»، و«التوابع والزوابع»، إلى آخر الأعمال الحديثة التى تبدأ من «مزرعة الحيوان» ولاتتوقف أو تنتهى. وكلها أعمال تقتنص حقائق الكون الكبرى بلغة الرمز التى لايمكن التعبير عنها بدونه، وتجيب عن الأسئلة الجذرية للواقع بلغة التمثيل، وتسلط على سطوة القامعين، فى كل الحارات الإنسانية، أيا كانت ملامح هذه السطوة وتجلياتها القمعية، أقنعة مجازية، هى أمثولات ورموز، تكشف عن ما تخفيه أشكال التسلط وكل ألوان القمع التى تحول بين الإنسان وفعله الخلاق فى هذا الكون.

ولا تتخلق هذه الأعمال إلا فى اللحظات التى يتزايد فيها القمع، اللحظات التى يفرضها الطغاة، أمثال «الناظر» فى «أولاد حارتنا»، باسم الدين، أو باسم المصلحة العليا للدولة، أو سلامة المجتمع؛ فهى أعمال مناقضة لتسلط الدولة، معادية لتعصب المتاجرين بالدين، منافية لتزمت الجامدين فى المجتمع. وفى الوقت نفسه، تؤكد معنى الدولة الذى يقوم على العدل، وقيمة الدين التى لا تناقض العلم، وأهمية التسامح الذى ينفى التعصب فى المجتمع.

والوسيلة التى تواجه بها هذه الأعمال تخلف الواقع وقبحه هى الفن؛ الفن الذى يكشف القوة العارية المباشرة، أو المراوغة، للتسلط ويواجهها بما يروضها، أو بما يجعلها تواجه نفسها لتتجلى قبحها، أو بما يبرزها للناس بالهيئة التى تدفعهم إلى التمرد عليها.

وبقدر ما يؤكد الفن حضوره، فى هذه الأعمال، على مستويات البناء والصياغة والتشكيل، وعلاقات الرمز والمجاز والأمثولة والتمثيل، فإنه لا يتخلى عن قيمته الذاتية من حيث هو فن، ولا يتخلى عن أهدافه الحيوية التى تقترن بسعيه الدائم للانتقال بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية.

ولذلك، فوجود مثل هذه الأعمال انحياز إلى قيمة الفن التى هى قيمة الحرية، ودفاع عن قيمة الحرية التى تنطوى على قيم الحق والخير.

فالجمال، فى هذه الأعمال، هو ما يجاوز الضرورة، وما يجعل من الحرية نسغ الفن وسداه، فى مواجهة نقائض الفن التى هى نقائض الحق والخير والجمال.

وأول أعداء هذه الأعمال السلاطين أمثال «دبشليم» الذى كان سيفاً مسلطا على رقبة «بيدبا» الحكيم فى «كليلة ودمنة»، وكل أشباه «دبشليم» من سلاطين العصر الذين يستبدلون بقمع الماضى قمع الحاضر، تحت أسماء مختلفة الأشكال واللغات. وإلى جانب أشباه «دبشليم»، حلفاؤه الطبيعيون من المتعصبين الذين أغلقوا

عقولهم وقلوبهم على حلم «عرفة» الذى ظل «الجبلاوى» راضيا عنه؛ أولئك الذين يحولون، باسم الدين، بين المرء وربه، الزوج وزوجه، الكاتب وقلمه، فارضين على كل من حولهم تصورا جامدا وتأويلا ضيقاً، يستمد حضوره من فهمهم القاصر العاجز لكل عقيدة. هؤلاء المتاجرون بالأديان والمعتقدات والأقوات، الساعون إلى الخراب، يسارعون إلى تكفير كل مخالف لهم، ليقضوا على حلم «أولاد حارتنا» الذين كانوا كلما أضر بهم العسف، يقولون: لابد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولنرين فى حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور الغائب.

هؤلاء المتعصبون، أعوان السلطان الغاشم وجنده، علامات التخلف وميقاته، أسلحة الإظلام وخفافيشه، هم الذين نبّه إليهم وحذر منهم الكندى فى رسالته إلى خليفته المعتصم عن الفلسفة الأولى، وهم الذين كانوا سيف الظلمة الذى اغتال عبدالله بن المقفع والحلاج، وهم الذين أجبروا ابن شهيد والمعرى والغزالى وابن طفيل والسهروردى وابن عربى على استخدام لغة الأمثولة التى جعلوا منها تعبيراً إبداعياً عن المبدأ الذى يحرر به الفن الإنسان من قيود الضرورة. وكما كان لهؤلاء المتعصبين أشباههم فى تراثنا، فإن لهم أشباههم فى تراث الأمم الأخرى البعيد والقريب، إنهم مشعلو النار المدمرة فى «ساحرات ساليم»، الذين يحرقون الأبرياء فى مسرحية آرثر ميللر المعروفة. وهم تجليات «بيورجى» فى رواية أمبرتو إيكو «اسم الوردة»، سيد الدير، محتكر المعرفة التى حرمها على غيره، وحكم بالإعدام على كل من يقترب منها، فانتهى به الأمر إلى إحراق الدير الذى أراد أن يحميه من الهراطقة.

هؤلاء المتعصبون ينتشرون كالوباء، حين يجدون سبيلا فى الظلام، وحين يجدون فى تسامح أصحاب النوايا الطيبة ما يمكنهم من التسرب إلى كل ما يستولون به على ملكوت الله، ليشيعوا الجهالة والجمود والتقليد والعداء للعقل والنفور من الابتكار والإبداع، ويطلقون تهم الكفر على العباد، ويبثون سمومهم فى الأدمغة الفارغة للشباب الذى يتحول، بواسطة سحرهم الأسود، إلى قنابل متفجرة للعنف، وأدوات مبرمجة للاغتيال. وها نحن قد رأينا، فى الرابع عشر من شهر أكتوبر الماضى، واحدا من هؤلاء الشباب المغرر بهم، امتدت يده بالسكين إلى عنق نجيب محفوظ، حكيم الحارة، ورمزها الإبداعى الذى يلوذ به «أولاد حارتنا» فى بحثهم عن معنى الإبداع وقيمته.

المؤكد أن وطأة عداء هؤلاء المتعصبين الذين يسممون الهواء النقى ويحجبون النور، فى حارتنا، هو سر المفارقة الموجعة التى تنطوى عليها الجملة التى افتتح بها الراوى الحكى فى «أولاد حارتنا»؛ فهى جملة تتحدث عن زمن من أزمنة المستقبل بزمن من أزمنة الماضى، وذلك حين تشير إلى ما جرته الكتابة على أول من احترفها فى حارتنا من تحقير وسخرية، فتسقط الماضى على المستقبل كأنه الرؤيا التى تتجسد كالبشارة أو النذير. ولكن الرؤيا تتحقق كالفاجعة فى هذا الزمن الحاضر. ولم تقتصر جناية المتعصبين على تحقير العقل، والاستهانة بالإبداع والتهجم عليه، فى حالة نجيب محفوظ، بل تحول التحقير إلى فتاوى بالتكفير، وانقلبت السخرية إلى حث على الاغتيال، فتحولت الكلمات إلى سلاح فى يد جاهلة؛ يد امتدت إلى رقبة الكاتب الذى كانت كتابته دفاعاً عن

المظلومين، وتأكيداً للمعنى السامى للدين، تريد ذبحه، واستئصال الرأس الذى جعل من حكايات «أولاد حارتنا» ومن كل حكاياته، كشفا عن كل ما يرتقى بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية.

لكن حكيم الحارة لم يمت؛ لم يستسلم جسده الواهن للأداة العمياة التى لا عقل لها ولا إرادة، فقد استصفى من الحارة سر مقاومتها للظلم، وترياق نجاتها من كل محاولات الدمار. وكما رعته قلوب أبناء حارته كلها، وصلّت من أجله، رعته قلوب كل حارات الإنسانية التى تمثّلها، وهو يكتب حلم حارته، وأحاطته بالاهتمام والتكريم. وإذا كانت الدماء التى نزفها، بسبب الطعنة الغادرة، الآثمة، هى ثمن الكتابة الفاجع الذى كان عليه أن يدفعه، فى حارته التى تسللت إليها قوى الظلام، فإن دماءه التى روت أرض الحارة تحولت إلى قطرات متدافعة من النور الصاعد، الكاشف، الذى يعرى أقنعة التعصب الأعمى عن الوجه القبيح لهؤلاء المتاجرين بالأديان والمعتقدات والأقوات، الذين يحولون بين الأمة ومستقبلها.

أما نحن، فى هذا العدد، فنعود إلى قراءة بعض تراثنا الذى استلهمته «أولاد حارتنا» فيما استلهمت من أساليب السرد. وكما كانت الجملة التى افتتح بها الراوى الحكى، فى «أولاد حارتنا»، تتحدث بزمن الماضى عن زمن المستقبل؛ فنحن، بدورنا، فى هذا العدد، نحلم أن نرى المستقبل بواسطة قراءة الماضى؛ لأننا نؤمن أننا، حين نتعمق رؤية الماضى، نقديا، فى قراءة خلاقة، نستشرف أفق المستقبل الواعد بتسامح العقل وإبداع الاستنارة.

رئيس التحرير

تجنيس المقامة

محمد أنقار*

المقامة وإشكال التجنيس

تعد المقامة واحدة من الأجناس الأدبية التى تعرضت لتباين شديد فى تقييمها وتلمس طبيعتها الفنية، منذ تعريف «ابن الأثير» لها «بأنها حكاية تخرج إلى مخلص»[1]. ولقد أصاب المقامة عبر التاريخ ما أصاب سائر أجناس الأدب التى تستقرأ ماهيتها فى الغالب خارج حدود الدائرة الجمالية التى تخصها؛ حيث إن الأخذ بخطة المقارنة جعل النقاد وذوى الاهتمام ينقلون مركز اهتمامهم من صميم المقامة إلى أجناس وأنواع أخرى قد لا يجمعها بالمقامة إلا المرامى السردية البعيدة، بغض النظر عن حقيقة المشاركة فى المكونات النوعية والسمات الجمالية. وهكذا اعتبرت المقامة «حكاية» أو«حديثاً»، كما عدها المتأخرون «قصة قصيرة» أو «أقصوصة»، أو«مسرحية» أو«ملحمة»، أو«نواة روائية» أو«حدوتة» أو«مقالة»[2].

ويبدو أن الاستعانة بتلك الخطة لم يقف عند حد المقارنة الأفقية بين المقامة والأجناس الأخرى القصصية وغير القصصية. لذلك عمد بعض الباحثين إلى طريقة أخرى يمكن نعتها بخطة «تعويم السمات والمكونات»، على غرار «تعويم العملات» فى الحقل الاقتصادى؛ ذلك أن القيمة الجمالية أو الموضوعية للمقامة لم تعد تطلب بالنظر إلى طبيعتها العربية الخالصة، أو من خلال مقارنتها بجنس أو نوع آخر، وإنما بالعمل على استشراف المكونات والسمات المشتركة بين المقامة «العربية» وبعض الأنواع السردية الأخرى كالرواية الشطارية، أو حتى النصوص التى تستعصى على التحديدات الجنسية الصارمة. وفى ضوء هذا التعويم، أتيحت للمقامة العربية فرص الخروج عن حدود «المأدبة» أو«الحكاية التى تلقى فى مجلس» أو«الأحاديث» التى تنزع إلى تعليم الإنشاء أو اللغة، وتتطلع بالتالى إلى نوع من العالمية السردية التى تتراجع فيها الخصوصية المحلية للمقومات النوعية لصالح الآفاق الإنسانية الشاملة.

* أستاذ محاضر فى كلية الآداب بتطوان، المغرب.

فى هذا السياق المنفتح، لاحظ «جيمس توماس مونرو» أن المقامة العربية قد تعدت نطاق الأدب العربى الذى ولدت فيه؛ فنمت فى الهند وإسبانيا، وانتشرت فى الآداب الفارسية والسريانية والعبرية. غير أن قلة العناية بهذا التراث غير العربى المهمل قد فوتت عليه فرص المشاركة فى الأدب العالمى، والمساهمة فى فهمه بدرجة أكبر وأعمق. لذلك تحمس «مونرو» لفكرة عالمية «جنس المقامة» عندما قال بأن:

«هناك أيضاً نظرية تقول بأن المقامة نفسها تدين بنشأتها إلى الأدب الكلاسيكى القديم، وخاصة «المايم Mime» الإغريقى. وهكذا فإن أنصار النظريات الوراثية يفترضون سلسلة من التأثيرات يبدأ مسارها من «المايم» الإغريقى إلى بترونياس Petrunius (عام ٦٠) ماراً بالهمذانى (كتبت أعماله بين سنتى ٩٩٢ ـ ٩٩٣) فالحريرى (١١٠٢ ـ ١١٢٢) والحريزى (١١٧٠ ـ ١٢٣٥)، ثم ابن زابارا (كتبت أعماله فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر)، ثم خوان رويز (أول نسخة منقحة من «كتاب الحب الجميل» صدرت عام ١٣٣٠)، وتشمل السلسلة أيضاً لشريودى طورميس (١٥٢٥ ـ ١٥٥٣)، وماتلا ذلك من تطور رواية البيكاريسك الأوروبى وحتى عصرنا الحاضر»[٣].

ويتابع «مونرو» قائلاً إن هذه الأعمال الأدبية الأوروبية إذا كانت قد خضعت فى نشأتها لعمليتى الجدل والتجاوب اللتين تقومان بين مختلف النصوص والأجناس؛ فإن المقامة الهمذانية لم تكتف فى نشأتها وتطورها بأن تكون صدى لكل تلك الأعمال والنصوص الأوروبية، بل كانت كذلك، ولو بطريقة جزئية، مجاوبة لكثير من الأنواع السامية فى الأدب العربى، خاصة «الحديث» النبوى و«السيرة» (ص ١٥٦)؛ ذلك أن المقامة الهمذانية تمثل علاقة عكسية ومقلوبة مع القيم التى يتضمنها «الحديث» النبوى؛ مثلما تشكل أيضاً علاقة عكسية مع «التراث الملحمى والشعر الغنائى البطولى» (ص ١٥٩) العربى والفارسى (ص ١٦٢). وإلى جانب تلك الأنواع والأغراض الأدبية، تجاوبت المقامة الهمذانية مع وسيلة بلاغية كالسخرية، كما استلهمت سمة المفارقة القائمة بين مكر «أبى الفتح الإسكندرى» ودعوة الإسلام إلى الخير، مثلما استلهمت سمة مدح الحمق. وفى ضوء هذا التعويم الجنسى، عمد «مونرو» إلى دراسة احتمل فيها:

«أن يكون منشأ النوع الأدبى المعروف بالمقامة تطوراً داخلياً فى الأدب العربى، وموازياً مع ذلك، لتطور نظائره فى الأدب الإغريقى ـ الرومانى القديم والأدب الإسبانى ـ الأوروبى الحديث» (ص ١٥٥).

إن الطريف فى وجهة نظر «مونرو» هو رغبته العلمية فى إثبات الطبيعة «الجنسية» المنفتحة للمقامة الهمذانية. ولعله كان يصبو من وراء ذلك إلى تحقيق غايتين منهجيتين لا انفصام بينهما؛ تتمثل أولاهما فى تأكيد الصلة الوطيدة التى تجمع المقامة بعدد من الأجناس والأعمال الأدبية والسمات الموضوعية والفنية متباينة المشارب، فى حين تكمن الغاية الثانية فى الطموح إلى تعميق معرفتنا بالمقامة العربية ذاتها. وربما كانت هذه الغاية الأخيرة هى التى لم يوفها مقال «مونرو» حقها، مادام التطور الداخلى للمقامة العربية لم يراع لديه سمات تكوينية جوهرية، غير التى درج الدارسون على الاحتفاء بها، ونخص منها بالذكر التوتر البنيوى الذى يحتدم فى عمق المقامة الهمذانية بين شتى أجناس الأدب، وتخصيصاً الصراع بين جنسى النثر والشعر[٤].

لكل ذلك، يطمح مقالنا إلى أن يبرز، بصورة جزئية، كيف أن العناصر الاجتماعية أو التعليمية أو النقدية، بل حتى المكونات والسمات البلاغية أو التخييلية، لمقامة الهمذاني لا يجب أن تعالج منفصلة عن الرؤيا الجمالية الشاملة لجميع مقاماته التي يموج في خضمها الصراع بين النثر والشعر. وفي هذا السياق نفترض أن المقامة الهمذانية إنما تكتسب قيمتها التجنيسية نتيجة تأجيج ذلك الصراع بواسطة المكونات التخييلية. ومن الراجح ألايناقض هذا الافتراض التجنيسي تلك الغاية الأخرى التي كان يتوخاها جنس المقامة عامة، أي العمل المتدرج على تأصيل السرد القصصي في تراثنا العربي.

المقامة «الجاحظية»

«حدثنا عيسى بن هشام قال: أثارتني ورفقة وليمة فأجبت إليها للحديث المأثور عن رسول الله صلى الله عليه وسلم: لو دعيت إلى كراع لأجبت، ولو أهدى إلى ذراع لقبلت. فأفضى بنا السير إلى دار...

تركت والحسن تأخذه
تنتقى منه وتنتخب
فانتقت منه طرائفه
واستزادت بعض ما تهب

قد فرش بساطها. وبسطت أنماطها. ومد سماطها. وقوم قد أخذوا الوقت بين آس مخضود. وورد منضود. ودن مفصود. وناى وعود. فصرنا إليهم وصاروا إلينا. ثم عكفنا على خوان قد ملئت حياضه. ونورت رياضه، واصطفت جفانه. واختلفت ألوانه، فمن حالك بإزائه ناصع. ومن قان تلقاءه فاقع، ومعنا على الطعام رجل تسافر يده على الخوان. وتسفر بين الألوان. وتأخذ وجوه الرغفان، وتفقأ عيون الجفان. وترعى أرض الجيران، وتجول في القصعة. كالرخ في الرقعة. يزحم باللقمة اللقمة. ويهزم بالمضغة المضغة. وهو مع ذلك ساكت لا ينبس بحرف. ونحن في الحديث نجرى معه حتى وقف بنا على ذكر الجاحظ وخطابته. ووصف ابن المقفع وذرابته. ووافق أول الحديث آخر الخوان. وزلنا عن ذلك المكان. فقال الرجل: أين أنتم من الحديث الذى كنتم فيه. فأخذنا في وصف الجاحظ ولسنه. وحسن سننه في الفصاحة وسننه. فيما عرفناه. فقال: ياقوم لكل عمل رجال. ولكل مقام مقال. ولكل دار سكان. ولكل زمان جاحظ. ولو انتقدتم. لبطل ما اعتقدتم. فكل كشر له عن ناب الإنكار. وأشم بأنف الإكبار. وضحكت له لأجلب ما عنده وقلت: أفدنا. وزدنا. فقال: إن الجاحظ في أحد شقى البلاغة يقطف وفي الآخر يقف. والبليغ من لم يقصر نظمه عن نثره. ولم يزر كلامه بشعره. فهل تروون للجاحظ شعراً رائعاً. قلنا: لا. قال: فهلموا إلى كلامه فهو بعيد الإشارات. قليل الاستعارات. قريب العبارات. منقاد لعريان الكلام يستعمله. نفور من معتاصه يهمله. فهل سمعتم له لفظة مصنوعة. أو كلمة غير مسموعة. فقلنا لا. قال: فهل تحب أن تسمع من الكلام ما يخفف عن منكبيك. وينم على ما في يديك، فقلت: إى والله قال: فاطلق لى عن خنصرك. بما يعين على شكرك. فنلته ردائى. فقال:

لعمر الذى ألقى على ثيابه
لقد حشيت تلك الثياب به مجدا
فتى قمرته المكرمات رداءه
وماضربت قدحا ولا نصبت نردا

أعد نظراً يامن حباني ثيابه
ولاتدع الأيام تهدمني هدا

وقل للأولى إن أسفروا أسفروا ضحى
وإن طلعوا في غمة طلعوا سعدا

صلوا رحم العليا وبلوا لهاتها
فخير الندى ما سح وابله نقدا

قال عيسى بن هشام: فارتاحت الجماعة إليه. وانثالت الصلات عليه، وقلت لما تآنسنا: من أين مطلع هذا البدر، فقال:

إسكندرية داري
لوقر فيها قراري

لكن ليلى بنجد
وبالحجاز نهاري»[٥].

قراءة في المقامة

المقامة ضرب من التصوير اللغوى تشكل فيه الكثافة البلاغية والبنية الحكائية وموضوع الكدية والغاية التعليمية مكونات متكاملة فيما بينها، لا تقبل أن ينوب أحدها عن الآخر في المقاربة أو الشرح أو التأويل. لذلك، يمكن تمييز هذا الجنس النثرى (هل هو حقاً نثرى خالص؟) وتخصيصه بكونه «تصويراً مقامياً»، مادامت الأجناس الأدبية تتكفل جميعها دون استثناء بوظيفة التصوير بواسطة اللغة. ولعل أوضح تجليات تلك الوظيفة في المقامة الهمذانية هي تكامل الأجناس الأدبية والأغراض والمكونات والسمات مع بعضها البعض وفق صيغة لا تحصل إلا في المقامة.

ومن الممكن أن نفكك أية مقامة إلى وحداتها الوظيفية، مثلما يمكن أيضا أن تقرأ المقامة في ضوء الرؤيا العميقة التي تهدى خطوات كاتبها. وبينما التفكيك إلى وحدات من شأنه أن يفضى إلى تحليل مقطعى؛ فإن القراءة التي تستنير بالرؤيا الموجهة أو بأحد أبعادها تسمح بالتغلغل المتكامل في الوظيفة التصويرية لمكونات المقامة، من خلال التركيز على صورة أو مجموعة من الصور.

والتصوير في المقامة ليس من قبيل التصوير في القصة القصيرة أو الرواية، نظرا للقيود الشكلية التي تخنق أنفاس التعبير في المقامة؛ لذا يمكن «موضعة» الصورة في المقامة بين حرية الرواية وأغلال الشعر. ولا تشكل المقطوعة أو الوحدة الوظيفية في المقامة صورة كمثل الصورة الروائية. كما أن المجاز فيها لا يشكل صورة شعرية. فعبارة «حدثنا عيسى بن هشام» هي وحدة وظيفية لا تسعف في حد ذاتها إلا بتحليل مقطعى جزئى ومنفصل، وكذلك شأن الكناية بعبارة «ترعى أرض الجيران» عما بين أيدى الضيوف من أطعمة؛ إذ هي مجاز لا يرقى في حد ذاته إلى درجة الصورة الشعرية، وكذلك، أخيراً، شأن «مجموع الوحدات الوظيفية» التي تسبق الحديث عن شخصية «أبي الفتح الإسكندرى»؛ إذ هي لا تخرج بدورها عن ذلك التحديد الجزئى المنفصل. في حين تقتضى «القراءة» إضمامة من المكونات والسمات التي تكون قادرة فيما بينها على تشكيل محطة في التصوير المقامي، وحيث إن الرؤيا الجنسية في المقامة «الجاحظية» تسعى إلى تلوين كل شئ بصبغة شعرية؛ كان من الميسور أن نميز خلال تلك الرؤيا ثلاث محطات تصويرية:

- تلك التي يزكى فيها نثر «الجاحظ» من قبل الجماعة.
- وتلك التي يقلل فيها «أبو الفتح» من قيمة ذلك النثر.
- وأخيراً تلك التي يروح فيها «أبو الفتح» عن «عيسى» بالشعر.

فى المحطة التصويرية الأولى تصف الجماعة بلاغة «الجاحظ» وتزكى فصاحته، ويسهم «أبو الفتح» نفسه فى استثارة الحاضرين كى يمعنوا فى الموضوع لما يسألهم: «أين أنتم من الحديث الذى كنتم فيه»، دون أن تكون حقيقة شخصيته قد ظهرت بعد، ولا أعرب عن وجهة نظره. ولعل النفس التصويرى الذى واكب كل الوقائع السالفة لم يتشكل فقط من الوحدات الحكائية التى تتخذ الواجهة الأمامية من السرد، وتغرى المحلل ببريقها القصصى كى يتخذ منها وحدة تحليلية أساسية(٦). كما أن ذلك النفس التصويرى لم يشغل فقط من أجل التمهيد للكدية. بل إن الأمر يتعلق بمزيج من العناصر، توجهه رؤيا الكاتب الذى أملى المقامة، ويتكامل فيه مكون الرواية مع الجملة الأولى الثابتة فى المقامات، ومع «الحديث» النبوى و«وصف» الدار «شعراً» وتتمة وصفها «نثراً» و«السجع» و«بداية الحكاية»، و«التخييل»، و«مطلع الحادثة»، و«شخصية الراوى»، و«شخصيات أخرى»، و«شخصية البطل المزيف».

إن موضع «الحكاية» كما هو جلى، يتحدد ضمن الوظيفة الشاملة لذلك التكامل، لهذا ليست «الحكاية» علامة نوعية أو هيكلية لكل المقامة، مادامت الخرافة والسحر والنادرة تبنى بدورها على القالب الحكائى الذى يعد صيغة من صيغ المحاكاة العديدة، تشترك فيه الأجناس الأدبية الشعرية وغير الشعرية، لتنقل بواسطته تفاصيل الأخبار والأساطير أو مطلق المادة القصصية. وكذلك الشأن مع شخصية الراوى «عيسى بن هشام» وشخصية «الرجل» الغريب اللذين تظهر قيمتهما التحليلية والجمالية من خلال وظيفتهما المشتركة مع وظائف مكونات أخرى، وليس من حيث كونهما شخصيتين جامدتين أو علامتين ثابتتين فى المقامة.

على هذه الوتيرة المنهجية يمكن أن نواكب سائر العناصر التكوينية فى هذه المحطة التصويرية، بل فى المقامة بكاملها، فنزحزح كلاً من تلك العناصر عن المنزلة الرفيعة التى قد تخول له فى دراسة تعالج المقامة مثلاً باعتبارها قصة قصيرة أو مضموناً اجتماعياً أو توشية بلاغية، كى ننتهى فى خاتمة المطاف إلى أن تجنيس المقامة إنما قد يتأتى من خلال النظر إلى هذا النمط الفريد من التصوير الأدبى المتكامل ذى الصبغة الخيالية المقيدة التى لا تتكرر فى أجناس أخرى.

فى المحطة التصويرية الثانية، يفسح السارد المجال «لأبى الفتح» كى يفرغ ما فى جعبته من مقولات ودلائل يزكى بها أطروحته الزائفة، وهى مقولات ودلائل على قدر عال من القيمة النقدية خارج الدائرة الخيالية للمقامة، يتدرج هيكلها وفق هذه الوتيرة:

١ – تحديد قيمة الأديب فى عصره

– لكل عمل رجال.
– لكل مقام مقال.
– لكل دار سكان.
– لكل زمان جاحظ.
= قيمة الجاحظ محدودة

٢ – البلاغة بصفة عامة

– الجاحظ فى أحد شقى البلاغة يقطف.
– الجاحظ فى أحد شقى البلاغة يقف.
= بلاغة الجاحظ ناقصة.

٣ – بلاغة الشعر والنثر

– البليغ من لم يقصر نظمه عن نثره.
– البليغ من لم يزر كلامه بشعره.
= الجاحظ مقصر فى بلاغة الشعر.

٤ - مكونات بلاغة النثر وسماته.

- كلام الجاحظ بعيد الإشارات.
- كلام الجاحظ قليل الاستعارات.
- كلام الجاحظ قريب العبارات.
- الجاحظ منقاد لعريان الكلام.
- الجاحظ نفور من معتاص الكلام.
- الجاحظ يهمل معتاص الكلام.
- ألفاظ الجاحظ ليست مصنوعة.
- ألفاظ الجاحظ ليست مسموعة (مسجوعة).

= المظاهر السلبية لنثر الجاحظ

إن إمعان النظر فى تدرج كلام «أبى الفتح» وحججه لابد أن يفضى إلى تلمس ما فى أقواله من ترتيب ماكر وتدرج خادع، كأن الأمر يتعلق بفخ ينصبه للقارئ كى يجعله يعتقد غير ما هو شائع بين معظم الناس. ولعل هذه الوتيرة الخادعة الماكرة تنبئ فى وقت واحد عن قدر من التخييل (= قلب الحقيقة والزيغ بها)، وعن وعى قوى بالإشكال الجنسى الذى يبدأ تقييمه من خلال مقدمات جمالية عامة كى ينتهى إلى تمحيص الجنس الأدبى فى أخص دقائقه الفنية؛ أى فى مكوناته وسماته. غير أن ما يهمنا فى هذا المقام ليس القيمة النقدية للمقولات فى ذاتها، وإنما ذلك القدر من التخييل الذى يتسق وسمات «أبى الفتح» القصصية، مثلما يتسق ونزوع الكتابة المقامية إلى أسلوب جنسى مشحون.

فى ضوء الإشارة المنهجية الواردة فى تقديم هذا المقال، يمكننا الحديث عن رؤيا عميقة فى «المقامة الجاحظية» تنزع إلى تسخير الأحكام النقدية ومجموع مكونات النص، بما فيها الأجناس والأغراض الأدبية، من أجل أن ترتقى بها إلى رتبة جنس الشعر. صحيح أن النزوع الشعرى بين بدرجة عالية فى موضوع هذه المقامة كما هو بين فى محكى نصوص همذانية معدودة، صنفها بعض الباحثين فى خانة خاصة، ووصفوها بمقامات النقد الأدبى - كالمقامات «العراقية» و«القريضية»[٧] و«الشعرية» و«الغيلانية» - إلا أننا نفترض أن ذلك النزوع يتجلى أيضاً فى باقى المقامات الهمذانية خارج نطاق المحكى الشعرى(*)، ويظهر بالذات فى لغة الخطاب الذى يعتمده السارد لتصوير المحكى، سواء كان محوره مناقشة موضوع أدبى أو حيلة من الحيل الماكرة التى يتوسل بها «أبو الفتح» من أجل بلوغ مآربه.

بكل ذلك يمكن القول إن «المقامة الجاحظية» بنزوعها الشعرى السافر إنما تترجم الرؤيا الجمالية للكاتب، وتحملها فى إشكال جمالى دقيق من حيث إن رائد فن المقامات يصوغ نصه النثرى فى ضوء جلال الشعر ومهابته، ويوفر له من أجل ذلك كل ما أوتى من إمكانات فنية، كالعبارات القصيرة، والتسجيع والتصريع، والموسيقى اللفظية، وتضمين الشعر وختم المحكى شعراً. غير أن الإشكال الجمالى يزداد دقة عندما نبلور كل تلك المعطيات الجنسية فى التساؤل المنهجى التالى: كيف يمكن الإبقاء على هذه الدرجة المهيمنة للمكونات الشعرية إزاء محكى موضوعه أحد أعلام النثر المبرزين (الجاحظ)، وإزاء نص أدبى كاتبه هو «بديع الزمان» الذى يحسبه تاريخ الأدب على كتاب النثر ورواده؟ فى ضوء هذا التساؤل يمكن، إذن، أن نتلمس معالم بنية متوترة فى النص، ناتجة عن احتدام المكونات الشعرية والنثرية فيما بينها، وهو احتدام يجمله «الإشكال الجمالى» سالف الذكر، الذى يفترض فيه أن يتبوأ مكان الصدارة خلال استشراف الرؤيا الأساس للمقامة، إلى جانب الشكل الحكائى الذى ينبنى عليه هيكل المقامة، وإلى جانب موضوع الكدية كذلك.

غير أن صدارة «الإشكال الجمالى» لا تقتضى أن تكون العلاقة بين شخصيات المقامة والكاتب علاقة

تطابق[٨]، ولا أن تؤخذ المقامة من لدن القارئ المحلل، بما فيها من أحكام أدبية وموضوعات وأجناس وأغراض، مأخذ الحقيقة الحاسمة، بل يجب أن تؤخذ مأخذ التصوير التخييلي. فإذا كانت الرؤيا الجمالية التي توجه كتابة المقامات هي رؤيا «بديع الزمان»؛ فإن الأفعال والأقوال المتخيلة تتحمل تبعاتها شخصيات المقامة. وفي ضوء هذه القاعدة يغدو القدح الذي طال «الجاحظ» في المحطة التصويرية الثانية مندرجاً ضمن سياق الخداع القصصي الذي يميز شخصية «أبي الفتح» المقامية. لذلك كان الشيخ «محمد عبده» في شرحه المقامة مصيباً عندما كان يخطىء شخصية «أبي الفتح الإسكندري» القصصية، ويساجلها دون المؤلف الحقيقي، كأن أبا الفتح:

«يشترط في البليغ أن يكون مجيداً في النثر والنظم معاً فلا يزرى نثره بشعره؛ أي إذا نظرت إلى كلامه في النثر ثم نظرت إلى شعره في النظم لا تحقر النظم لعلو النثر عليه بل ترى كلاً منهما رفيعاً في بابه. أما من إذا نظرت إلى نثره حقرت شعره بالقياس إليه فليس ببليغ، هكذا يزعم أبو الفتح وما زعمه بصحيح عند أهل الصناعة»[٩].

في حين لم يراع «شوقي ضيف» البعد التخييلي للإشكال الجمالي للمقامة عندما تصدى للرد المباشر على «بديع الزمان»، كأنه صاحب الموقف الأدبي الذي يحتاج إلى تقويم:

«هذا حكم أدبي دقيق على الجاحظ يدل على أن البديع قرأه وفهمه، وعرفه معرفة صحيحة، وإن كنا لا نتفق معه وفي تفاصيله، فالجاحظ لا يلام بأنه لا يقول الشعر، أما أنه يستعمل عريان الكلام وينفر من الاستعارات والكلمات العويصة فذلك حقه. ولعل أدبه بهذه الخصائص نفسها يفوق أدب البديع ومعاصريه. ونحن لا نستطيع بحال أن نقبل من البديع هذه الاستهانة بالجاحظ على أساس أنه ليس عنده ألفاظ مصنوعة ولا كلمات غير مسموعة، فليس هذا عنوان التفوق الأدبي؛ إنما هذا أسلوب البديع ومعاصريه، وبه كانوا يقيسون البلغاء والبلاغة»[١٠].

ومع كل ذلك، يلزم أن نعترف بأن التخييل في «المقامة الجاحظية» يقدم حقيقة أدبية زائفة من خلال بطل مزيف. ومن البين أن القيمة الجمالية لتلك الحقيقة الزائفة لا تنتفي، مادام تلقي التخييل من قبل القارئ القديم والمعاصر يمثل في حد ذاته بادرة إيجابية تسهم، ولو بطريقة عكسية، في الكشف عن جانب من الهموم الثقافية لعصر المؤلف، وتعرى السراديب الخفية التي يسلكها الإبداع الإنساني في مغازلته حقائق الحياة ومناقشته حقائق الأدب. إن «بديع الزمان» على صعيد الحقيقة الخارجية يدين «للجاحظ» بالشيء الكثير، لدرجة أن هناك من يفترض أنه قد استعار منه أحد مكونات مقاماته، وهو مكون الكدية. ومع ذلك، فلا داع للخوض في فحص هذه العلاقة التاريخية إلا في أضيق حدودها؛ مادامت الحقيقة الأساس التي تتحدى الباحث تتركز في هذا «الافتراء التخييلي» الذي ينزع فيه السارد بعناد شديد إلى أن يكيف الأجناس والأغراض الأدبية، بما فيها الخطابة والكلام والأقوال السائرة، من خلال المعيار الشعري، ويضمخها بعبيره، كأن «بديع الزمان» يطمح إلى أن يترجم جانباً من جوانب ما يسميه «شكري عياد» بـ «اللحظة الجمالية»[١١] لعصره، وإن لم يقل «البديع» ذلك باسمه الشخصي أو يكون من مؤيدي ما يقوله بطله.

إن على «الجاحظ» أن يكون شاعراً لكي يصلح نثره. وحيث إنه لم يكن شاعراً ولن يكون كذلك، بحكم أنه شخص محسوب على الماضي، ولا يمكنه أن يعود إلى الحياة ليقول الشعر ويجيده ويغدو بليغاً؛ فإن منزلته

البلاغية ستظل معلقة ومثار الاختلاف بين الذين لن يسمعوا بحجج «أبى الفتح». وهذا مظهر من مظاهر التوتر الناجمة عن التعسف فى تنصيب الشعر معياراً. وقد نحتمل أن الصورة العامة للتوتر تتجسد على تلك الصيغة بالنسبة إلى القارئ فى القرن الرابع الهجرى الذى قد يرى فى «الجاحظ» شخصاً حقيقياً. إلا أن «بديع الزمان» لم يكتب لهذا القارئ وحسب، كما أنه لم يقوّل «أباالفتح» مقولته المضادة على أساس أن تثبت فى فضاء زمنى محدد. لذلك يصبح من حقنا ــ نحن المعاصرين ــ أن نرى فى تقييم بلاغة «الجاحظ» علامة أخرى من العلامات المميزة لنفاق «أبى الفتح»، أو لنقل إنها عملة مزيفة فى يده يتوسل بها كى يراوغنا ويحاول أن يقلب بها حتى معاييرنا النقدية الراهنة، ويوهمنا بحتمية تحقيق «الشعرية» كى تصلح «النثرية»، وهذا لعمرى هو الوهم الخيالى والتجنيسى المطلوب فى قراءة المقامة.

من ناحية، يقيم «الجاحظ» فى الخطة التصويرية الثانية شعراً، وفى الوقت نفسه تنزع المقامة برمتها إلى أن تسبك شعراً. غير أن ما يجمع بين هاتين الخطوتين هو مبدأ اختلال الحقيقة الأدبية، أو لنقل، مادمنا فى مجال السرد، إن الجامع بينهما هو المكون التخييلى. فتقييم نثر «الجاحظ» من منظور المعيار الشعرى يعد هنا خطوة مختلة من حيث إنها تعاكس الحقيقة الخارجية الصريحة، أو على الأقل طرفاً منها، وتتعمد تقديمها للقراء من زاوية نظر منحرفة عن تلك التى تسود بين غالبيتهم؛ ذلك أن «الجاحظ» الذى غطى عصراً بكامله، وهيمن نثره حوالى قرن من الزمن، وامتد تأثيره إلى عصر كتابة المقامات فى القرن الرابع الهجرى، ووصل حتى إلى زمننا الحالى الذى نعيد فيه قراءة «المقامة الجاحظية»؛ حرى به أن يتبوأ بعد ذلك درجة رفيعة تضمن له الخلود فى العصور اللاحقة، مادام من الثابت أن الفنان الذى يفرض نفسه فى فترة ما، لابد أن يحتفظ بتلك المرتبة على مر التاريخ، مع تفاوت، بالطبع، فى نسبة تذكره أو تناسيه. و«بديع الزمان» نفسه يعى جيداً تلك الحقيقة، إلا أن الذى يحظى بالأسبقية فى مجال السرد ليس خطاب الكاتب بل خطاب السارد والشخصيات، حسبما تقتضى اللعبة التخييلية؛ لذلك يلزمنا أن نتقبل «الحقيقة» فى هذه المقامة من منظور التخييل، فنستسلم لسلطة الاختلال، ونرتاب تبعاً لذلك فى القيمة البلاغية «للجاحظ» من حيث هو «حقيقة تخييلية».

وإلى جانب تخييب أفق انتظار المتلقى من خلال خلخلة الحقيقة الخارجية الخاصة بتقدير مكانة «الجاحظ»؛ فقد تعمد السارد أن يتحقق ذلك على مستوى الصراع بين الأجناس الأدبية؛ حيث اختلق تعارضاً غير متكافئ بين الخطابة والكلام وبين الشعر، على أساس أن يكون هذا الأخير خصماً وحكماً فى وقت واحد. ويقتضى منطق التخييل المعتمد فى التصوير المقامى أن يظل تأثير وظيفة الخلخلة سارى المفعول، فينسحب على مجموع أجناس القول وأغراضه المضمنة فى المقامة، مثلما سبق له أن انسحب على تقييم شخصية «الجاحظ». فهل تمسك السارد بهذه الخطة التصويرية، وظل وفيا بموجبها لسلطة التخييل؟

إن التمعن الفاحص فى بنية المقامة يثبت أن الاختلال قد لحق أيضاً علاقة الشعر بالنثر، أو تحديداً علاقة الشعر بالخطابة والكلام، مما يقتضى أن تقيم الآصرة التى تجمع بينهما فى النص بالاستناد على مبدأ الاختلال، ومعاكسة الحقيقة الخارجية التى لا تحتم بالضرورة أن يبرز الأديب فى الجنسين معا كى يغدو بليغاً. وينجم عن ذلك أن يقرأ التعالق بين الجنسين فى ضوء مبدأ الاختلال التخييلى الذى سبق أن لحق شخصية «الجاحظ» ومكانته.

أما اللغة السردية التى تنزع هى الأخرى إلى أن تسبك شعراً، فلم تفلت بدورها من تأثير المكون التخييلى

والتفاعل معه من أجل اختزال «الرؤيا الجمالية» للمبدع في إشكال جنسى تبرز بعض معالمه الأسلوبية فى:

١ – تهجين الأسلوب النثرى، وتفتيت تماسكه النوعى عن طريق تطعيمه بمجموعة متباينة من أجناس القول وأغراضه (الحديث النبوى/ الحكاية/ القول السائر/ الشعر/ الوصف/ الهجاء/ المدح/ ...).

٢ – اعتماد الشعر باعتباره وسيلة تصويرية متجانسة تجانساً مطلقاً مع الوسيلة النثرية المضادة، الشئ الذى يقتضى من قارئ المقامة أن يسلم بأن النثر وحده لن يستطيع أداء وظيفته التعبيرية، ففى المثال التالى يتحقق «الوصف» بسبيكة نثرية – شعرية واحدة:

– «... فأفضى بنا السير إلى دار
تركت والحسن تأخذه
تنتقى منه وتنتخب
فانتقت منه طرائفه
واستزادت بعض ما تهب

قد فرش بساطها. وبسطت أنماطها. ومد سماطها. وقوم قد أخذوا الوقت بين آس مخضود. وورد منضود...»(١٢).

وفى خاتمة المقامة يتحقق «الحوار» عن طريق الجمع بين الجنسين معا:

– «... وقلت لما تآنسنا: من أين مطلع هذا البدر، فقال:
إسكندرية دارى
لوقر فيها قرارى
لكن ليلى بنجد
وبالحجاز نهارى»(١٣).

٣ – التوسل بالسجع والقافية والتصريع والترصيع من حيث هى مكونات مستمدة من موسيقى الشعر الخارجية، تمثل فى حد ذاتها خلخلة للغة النثر المرسل، وتثير الانتباه إلى أن الخروج عن المألوف فى مجال الأسلوب، عليه أن يذعن لهيمنة الشعر ومكوناته، خلافاً للمبدأ البلاغى الراسخ الذى يرى أن «لكل مقام مقالا». ومن هنا، فقد شكلت تلك المكونات الموسيقية مظاهر من الاختلال التصويرى الذى بدا له أن يتخيل ماهية الجنس الأدبى على غير حقيقتها الصميمة، وخارج الحدود الضيقة لدائرته التعبيرية المعهودة.

٤ – إعطاء كلمة الختام للشعر، فى سياق جنس أدبى نثرى، تخييباً لظن المتلقى الذى ينتظر من المقامة الهمذانية أن تلبى لديه نزوعاً غريزياً، يقبل بموجبه على قراءة النص وهو يحدس سلفاً المسالك التصويرية التى سيمضى فيها المبدع. ذلك أن الشروط المتداولة فى قراءة المقامة تقتضى أن تحتل السمات والمكونات والوحدات السردية مرتبة الصدارة قبل مرتبة الصراع غير المتكافئ بين الشعر والنثر، من أجل أن يشعر المتلقى بأنه يقرأ «مقامة». غير أن تكسير أفق انتظار القارئ على هذه الوسيلة «الجنسية» قلما اعتبر حلية تخييلية من لدن نقاد المقامة، فى حين حظيت المكونات التخييلية الأخرى بمثل ذلك الاعتبار (ابتداع الشخصيات/ وصف الفضاء/ تشكيل العقدة...).

ولا غرابة، بعد هذا الجهد الجمالى المتداخل، أن تكون المحطة التصويرية الأخيرة فى المقامة ترجيحاً صريحا لجنس الشعر، يتحول فيه «الكلام» إلى أدب يخفف العبء، ويروح «أبو الفتح» من خلاله عن «عيسى»

وصحبه بأبيات ذات «غرض» مدحى، تملأ المجلس قريضا بعدما مليء نثراً، وتمحو من النفوس ما علق بها من آثار الكلام العريان.

تلك، إذن، هى حدود «الإشكال الجمالى» وتجلياته التجنيسية، ودرجة مساهمته فى بناء« المقامة الجاحظية» التى بينت القراءة صلتها الوطيدة بـ «بالرؤيا الجمالية» التى هدت الكاتب فى تصويره المقامى لهذا النص ولغيره. ونعتـقـد أن «بديع الزمـان» إنما كـان ينطلق فى تلك الرؤيا من وعى متوتر يتسم بالحذر، ويستشرف بعمق تضارب القيم الفنية فى عصره، ومن هنا رغبته الجامحة فى تطوير النثر العربى، ومحاولة تأصيله فى نسيج الثقافة الرسـمـيـة . ولم يكن من الميسور لـ «بديع الزمـان» أن يخطو مثل هذه الخطوة الجريئة فيـرتقى بهـذا اللون من ألوان القص الشعبى، دون أن يراعى الرتبة الحضارية التى كان يحظى بها الشعر فى زمانه؛ لذلك خرجت المقامات من بين يديه مثل سبيكة فريدة، فيـهـا من روح الشعـر نصيب، ومن استشراف فنون المستقبل نصيب .

الهوامش:

(١) نقلا عن ألفت كمال الروبى، **الموقف من القص فى تراثنا النقدى**، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١، ص ٤٣ .

(٢) من بين الاستثناءات النادرة التى طمحت إلى أن تقيم تصنيفاً نوعيا للمقامة من حيث هى مقامة، محاولة عبد الفتاح كيليطو فى مقال: «تصنيف الأنواع» الوارد ضمن كتابه: **الأدب والغرابة**، دار الطليعة ببيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط ٢، ١٩٩٣ .

(٣) جيمس توماس مونرو، **فن بديع الزمان الهمذانى وقصص البيكاريسك** ترجمة أنسية أبو النصر، **فصول**، المجلد ١٢، ع٣، خريف ١٩٩٣، ص١٥٤ . ولقد تصرفنا فى كتابة الاسمين الإسبانيين حسب نطقهما الأصلى، ص ١٥٤ .

(٤) تباينت إشارات النقاد الواصفة للعلاقة بين النثر والشعر فى المقامات:

- يقول محمد رشدى حسن: إن «مما يجذب عواطفنا إلى المقامات [الهمذانية] ما نجده فيها من نثر يكاد يقارب الشعر من ناحية التعبير الجميل عن وقع الوجود على الوجدان بلفظ أنيق يدل على معنى بعيد » : **أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية القصيرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص١١٦ .
- ويرقى وليد منير بعلاقة الشعر والنثر فى المقامة إلى مستوى «الازدواج»، **فصول**، المجلد ١٢، ع٣، خريف ١٩٩٣، ص ٣٧٤ .
- ويصف محمود طرشونة وظيفة الشعر ـ النثر بأنها وظيفة «تناوب»:

M. Tarchouna. **Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols**, Publications de l'Université ole Tunis, 1982, p. 338et p. 341.

(٥) **مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى** وشرحها للشيخ محمد عبده، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٨٨٩، ص ٦٩ – ٧٥. وانظر كذلك نص المقامة وشرحها فى كتاب: **شرح مقامات بديع الزمان الهمذانى**، لمحمد محيى الدين عبد الحميد، (د. ن.) (د. ت)، ص ٨٤ – ٨٩.

(٦) انظر فى هذا السياق فى مقال الطيب بن عمار: **تحليل إنشائى للمقامة الحلوانية للهمذانى**، «**الحياة الثقافية**»، عدد ٣٦/ ٣٧، ١٩٨٥، ص ٤١ – ٥٢.

(٧) انظر تحليلا لهذه المقامة فى كتاب محمد السولامى، **فن المقامة بالمغرب فى العصر العلوى**، منشورات عكاظ، الرباط، ١٩٩٢، ص ٢٤– ٢٩.

(*) نطمح فى مناسبة لاحقة إلى اختبار أبعاد هذا الافتراض من خلال مقاربة نموذج آخر من المقامات لا يكون فيها موضوع المحكى هو الشعر، أو المفاضلة بين الشعر والنثر.

(٨) سيكون من الطريف أن نطلع على عينات من تلك العلاقة فى بعض المصادر النقدية والتحليلية:

- يرى محمود طرشونة أن الهمذانى هو الذى يحاكم الجاحظ وهو الذى يعيب عليه تفريطه فى الاستعارة والكلمات المسموعة، وعجزه عن الإبداع فى الجنسين معا، الشعر والنثر. ويعلل طرشونة ذلك الهجوم بكون الجاحظ معتزليا، فى حين أن الهمذانى لم يكن كذلك. إلا أن طرشونة يتقيد مرة واحدة فقط بالسياق الحرفى للمقامة ويقول: إن أبا الفتح «هو الذى انطلق فى مقالة هجائية ضد الجاحظ، مقيما الدليل على المعرفة التامة باللغة والأدب»:

Les marginaux, O. C. Pgs: 152, 191, 341, 288 et 402.

ـ ويرى عبد الفتاح كيليطو أن «الإسكندرى هو أبو الفتح بطل الهمذانى وهو كناية عن هذا الأخير» : **الغائب**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٤٦.

ـ وتقول إحسان الملائكة إن «عيسى هو البديع نفسه» : «**بديع الزمان فى مرآة العصر**»، «الآداب» ع ٩، سبتمبر، ص ٤١.

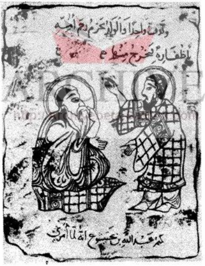
(٩) **مقامات الهمذاني**، مصدر سابق، ص ٧٢.

(١٠) **المقامة**، دار المعارف بمصر، ط الثانية، ١٩٦٤، ص ٢٧ – ٢٨.

(١١) **دائرة الإبداع**، دار إلياس، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٧٣– ٩٢.

(١٢) مصدر سابق، ص ٦٩– ٧٠.

(١٣) نفسه، ص ٧٤ – ٧٥.



البناء الفنى لأحاديث ابن دريد وأصداؤه فى مقامات بديع الزمان

أحمد درويش*

برغم طول باع ابن دريد فى مجال اللغة، وأخذه زعامة مدرسة البصرة ذات الاتجاه النحوى اللغوى الواضح، وبرغم تخرجه على يد شيوخ اللغة فى عصره وتخرج أئمة النحو واللغة على يديه، برغم هذا كله فقد كانت سمته الأدبية شديدة الوضوح، وعد فى عصره من كبار من يؤخذ الأدب على يديهم. ومن الشائع فى تراجم العصر أن يقال إن فلانا رحل إلى البصرة أو بغداد فسمع الحديث من فلان وقرأ النحو على فلان وأخذ العربية والأدب من ابن دريد. وقد انتهى معاصروه وتلاميذه إلى القول بأنه رجل ازدحم العلم والشعر فى صدره. وإذا كان أبو حيان التوحيدى قد حيرهم بتفوقه فى مجالى الفلسفة والأدب معاً، فعدوه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة، فقد كان لابن دريد الشأن ذاته فى تفوقه فى مجالى الأدب والعلم معا؛ فهو من هذه الناحية أديب العلماء وعالم الأدباء، إذا كان لابد من التصنيف.

والذى يلاحظ على بعض معاجم الأدب التى تكتب باللغات الأجنبية حين تعرضها للأدباء العرب وهى تستصفى من كل أديب خلاصة ما يمكن أن يقال عنه فى سطور معدودة، أنها حين تستصفى ما يقال عن ابن دريد تضع أدبيته فى صدر ما يذكر حوله. يذكر فيليب فان تيجم فى معجمه الفرنسى عن الآداب أن ابن دريد «الذى عاش من عام ٨٣٧ م إلى ٩٣٣م كان لغوياً شاعراً أديباً عربياً، وأنه مؤلف قاموس وعدة أعمال لغوية ذات صلة شديدة بالأدب»[١].

وأدبية ابن دريد يمكن أن يلتقى بها المرء فى كثير من مؤلفاته. حتى المؤلفات ذات الصبغة اللغوية الخالصة، تجدها مليئة بالمادة الأدبية التى ترفدها والتناول الأدبى الذى يؤولها، لكننا سنكتفى فقط بالوقوف أمام الأدب الخالص المتمثل فى النصوص النثرية الإبداعية المنسوبة لابن دريد.

ولا شك أن أشهر النصوص النثرية لابن دريد هى (أحاديث ابن دريد) التى نقل بعضا منها تلميذه أبوعلى القالى فيما أملاه على الأندلسيين فى كتاب (الأمالى).

* أستاذ الأدب المقارن، كلية دار العلوم بالقاهرة.

وغالب الظن أن هذه الأحاديث لم يصل إلينا منها إلا قدر يسير، وأن كثيراً منها لم يدون أصلا، أو دون وضاع فيما ضاع من تراث ابن دريد. يحملنا على هذا الظن ما يلى:

١ - أنه ليس بين أيدينا من بين كتب ابن دريد كتاب دون فيه أحاديثه أو حكاياته التى لا نعلم من أى فترة من العمر بدأ يصوغها، والتى تدل صياغة ما بقى منها على أنها كانت جزءاً من نسيج الرواية الأدبية واللغوية عنده أو جانبا من طريقته فى الدرس، وكلا المظهرين امتد فى حياة ابن دريد فترة، لنقل على الأقل إنها شغلت معظم النصف الثانى من عمره؛ من نحو سنة ٢٨٠ إلى ٣٢١هـ.

٢ - أن ما وصلنا من هذه الأحاديث وصل مدونا فى (أمالى) أبى على القالى، الذى «أملاه من حفظه» كما قال فى دروس الخميس بمسجد قرطبة والمسجد الجامع بالزهراء. وقد وصل القالى إلى بغداد عام ٣٠٣، فى حين مات ابن دريد عام ٣٢١هـ؛ أى أن الفترة التى يحتمل فيها لقاء التلميذ بالأستاذ، ثم إعجابه بالطريقة، ثم اشتداد الصلة، ثم التدوين، فترة لا تجاوز خمسة عشر عاماً بكثير، أى أنها أقل من نصف الفترة التى قضاها ابن دريد محاضرا فى حلقات الدرس وراويا آثار القدماء وأحاديثهم.

٣ - ذكر عن هذه الأحاديث أنها «أربعون حديثاً»، لكن هذا التحديد لا ينبغى أن يخدعنا، ولا أن يفهم منه الرقم على حقيقته. ولنعد إلى أقدم نص ورد فيه هذا التحديد؛ فقد ذكر أبو إسحاق بن على الحصرى القيروانى - المتوفى عام ٤٥٣هـ - فى كتابه (زهر الآداب) عند حديثه عن بديع الزمان الهمذانى ما يلى[٢]:

«ولما رأى أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدى أغرب بأربعين حديثاً وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره واستنتجها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر وأهداها للأفكار والضمائر فى معارض أعجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع ولا ترفع له محجبتها الأسماع، وتوسع فيها إذ صرف ألفاظها ومعانيها فى وجوه مختلفة، وضروب متصرفة، عارضها بأربعمائة مقامة فى الكدية تذوب ظرفا وتقطر حسنا لامناسبة بين المقامتين لفظا ولا معنى وعطف مساجلتها ووقف مناقلتها بين رجلين سمى أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح السكندرى، وجعلهما يتهاديان الدر ويتنافثان السحر فى معان تضحك الحزين وتحرك الرصين».

ولقد ورد فى هذا النص أن أحاديث ابن دريد «أربعون»، وأن مقامات بديع الزمان «أربعمائة». وكان بديع الزمان نفسه قد أشار إلى أنه أملى فى الكدية «أربعمائة مقامة لا مناسبة بين المقامتين لا لفظا ولا معنى»، وأشار مرة أخرى فى رسائله إلى أنه يقدر على «أربعمائة صنف من الترسل»[٣]. وهذه الإشارات التى أخذ بها الحصرى هى التى حيرت الشيخ محمد عبده عندما حقق مقامات الهمذانى ولم يجد العدد المطلوب، وأشار إلى ذلك فى المقدمة:

«وقد قالوا إنه أنشأ من المقامات زهاء أربعمائة مقامة، لكن لم يظفر الناس منها اليوم بغير عدد قليل ينيف على الخمسين؛ طبع مجموعه فى الآستانة العليا»[٤].

والواقع أن رقم «أربعمائة» عند البديع غير دقيق، وقد أشار إلى هذا آدم ميتز فى عبارة خاطفة عندما قال:

«وينبغى ألا نعتبر الأربعمائة رقما دقيقاً»[٥]، فلم تكن هناك فى الحقيقة أربعمائة مقامة، ولكن كانت هناك مقامات كثيرة، ولم يكن هناك أربعمائة صنف من الترسل، وإنما كانت هناك أصناف كثيرة. وبالمثل، لم يكن هناك أربعون حديثاً لابن دريد، وإنما كانت هناك أحاديث كثيرة. ومفهوم الأرقام فى اللغة العربية[٦] يسمح باستخدام أعداد معينة للدلالة على المبالغة لا التحديد المطلق، وذلك مثل رقم السبعة ورقم السبعين، وقد جاءت فى القرآن الكريم آيات مثل: «استغفر لهم أو لا تستغفر لهم إن تستغفر لهم سبعين مرة فلن يغفر الله لهم». وهناك اتفاق على أن السبعين هنا تعنى الكثرة دون التحديد، ويبدو أن الأربعة ومضاعفاتها فى اللغة تعطى أيضاً هذا الانطباع. والآثار التى تحض على صلاة العشاء والفجر فى جماعة «أربعين ليلة متوالية» يفهم منها الحض على الإكثار دون التوقف عند الليلة الواحدة والأربعين. والتراث الشعبى مازال يحمل كثيرا جداً من دلالات المبالغة فى رقم الأربعة ومضاعفاتها. وعندما تسمى إحدى الزواحف بأنها «أم أربعة وأربعين»، فإن الدلالة هى كثرة أرجلها لا حصر لعددها، وعندما تتحدث القصص الشعبية عن «على بابا والأربعين حرامى» فمعنى الكثرة وحده هو المفهوم.

ولا شك أن هذا هو المعنى الذى فهم فى القرن الرابع عندما سار بأن لابن دريد «أربعين حديثاً»، أى أحاديث كثيرة، فجاء الهمذانى لكى يقول: أنا لى عشرة أمثالها «أربعمائة حديث» وصنوف الترسل عندى لا نهاية لها تضم أربعمائة صنف.

وعلى هذا النحو، فقد أتعب الشيخ محمد عبده نفسه حين أخذ ينتظر بقية المقامات الأربعمائة، وأتعبنا نحن أنفسنا أيضاً حين أخذنا نعد فى (أمالى) القالى الأحاديث الأربعين فوجدناها لا تقف عند هذا العدد ولا تنحصر فيها، وإنما تدل فقط على كثرة ما كان لابن دريد من أحاديث وصل إلينا قدر منها على يد تلميذه أبى على القالى، وكذلك صنع شوقى ضيف حين ربط بين تأليف بديع الزمان مقاماته والدروس التى كانّ يلقيها على الطلاب فى نيسابور، وهى دروس يظن شوقى ضيف أنها كانت أحاديث ابن دريد: «ونظن ظناً أنه كان يعرض عليهم أحاديث ابن دريد الأربعين التى اتجه بها إلى غاية تعليم الناشئة أساليب العرب ولغتهم». لكن هذا الربط الذى صنعه يجعله يحار فى كيف يصنع الهمذانى أربعمائة مقامة فى معارضة «أربعين حديثاً»، وربما كان ذلك غلطا من ناسخ الرسائل؛ فمجرد معارضة بديع الزمان لابن دريد فى أحاديثه الأربعين يقتضى أن تكون أحاديثه أو مقاماته أربعين أيضاً، ويظهر أنه صنع فى نيسابور أربعين مقامة فقط، ثم رأى أن يزيد عليها مقامات أخرى بعد مبارحته لها، فزاد ستا فى مديح خلف بن أحمد أثناء نزوله عنده، كما زاد خمسا أخرى وبذلك أصبحت المقامات نيفا وخمسين[٧].

وهكذا، فإن فهم العدد على حرفيته هو الذى دعا إلى ضرورة افتراض المطابقة بين الأعمال التى فيها معارضة، وإلى افتراض خطأ النساخ فى نقل العدد وكتابته. غير أن كتابا آخرين ينتبهون إلى عدم صحة العدد بالمعنى الحرفى؛ يقول مارون عبود عن الهمذانى:

«وفى نيسابور أملى مقاماته المشهورة ويزعم المؤرخون أنها أربعمائة عدا ولكن هذا غير صحيح لم يقل بهذا الهمذانى نفسه»[٨].

نحن، إذن، أمام فن نثرى لابن دريد هو الأحاديث، كتب منه قدراً كبيراً ووصلنا جانب منه، ومن خلال هذا الذى كتبه نشأ فن المقامة عند العرب على يد بديع الزمان متأثرا بابن دريد، وامتد فن المقامة بدوره من البديع إلى الحريرى وغيره من الكتاب العرب. ثم انتقل إلى الأدب الفارسى وترك بعض آثاره فى الآداب الأوروبية وفى فن القصص خاصة[٩]

ويقتضى الإنصاف العلمى أن يشار إلى من كان له الفضل فى التركيز على الصلة بين أحاديث ابن دريد وفن المقامات، وهو زكى مبارك. والظروف التى قادت زكى مبارك إلى كشف هذه الصلة، يمكن تلمسها من خلال تاريخ مؤلفاته؛ فقد وقعت طبعة قديمة من كتاب (زهر الآداب) للحصرى فى يد زكى مبارك، وكانت مطبوعة على هامش كتاب (العقد الفريد) من غير ضبط ولاشرح، وقد وصفها زكى مبارك حين قال: «وكان يكفى أن يطبع الكتاب طبعة أزهرية ليصبح مثالا فى المسخ والتشويه». ودخلت هذه النسخة المعتقل مع زكى مبارك عام ١٩٢٠م، حين قضى به تسعة أشهر[١٠] قرأ خلالها الكتاب وعنى بضبطه وتصحيح أخطائه تمهيداً لإصداره سنة ١٩٢٥م. ولا شك أنه خلال ذلك تنبه لنص الحصرى الذى نبه فيه إلى العلاقة بين الأحاديث والمقامات.

ثم سافر بعد ذلك مبارك إلى فرنسا، وهناك أعد رسالة لدكتوراه الدولة حول النثر الفنى فى القرن الرابع الهجرى نوقشت عام ١٩٣١م، وأثار خلالها الصلة التى تضمنها نص الحصرى وسبق ابن دريد إلى هذا الفن. وقد نبهه أستاذه ديمومينى إلى أن المستشرق الألمانى بروكلمان سبقه بإشارة إلى الصلة نفسها فى مقال له فى (دائرة المعارف الإسلامية)، وعاد مبارك إلى مقال بروكلمان، ونقل فى كتابه النص الفرنسى لإشارة بروكلمان وترجمته:

«أى أن الهمذانى يكون قد استوحى الأربعين لابن دريد ونحن لا نستطيع أن نصدر أى حكم بهذا الشأن لأن هذا الكتاب لم يصل لنا».

وإذن، فبروكلمان كان بدوره قد قرأ فى كتب الأدب العربى القديم، عند الحصرى أو غيره، عن احتمال وجود العلاقة بين الأحاديث والمقامات. وتولى زكى مبارك التركيز على القضية والإشارة إلى نص الحصرى وإثارة بعض التساؤلات حول أوجه الربط والتشابه.

ولكن ما أهم النقاط المشابهة والمقارنة بين أحاديث ابن دريد ومقامات البديع؟

إن الباحث يمكن أن يعتمد على كتاب (الأمالى) لأبى على القالى، وهو مكتظ بالرواية عن ابن دريد لتتكون لديه صورة معقولة عن عالم أحاديث ابن دريد ودوافعها وأبطالها ولغتها والهدف منها، وهى صورة وإن لم تكن كاملة فإنها يمكن أن تكون معبرة؛ يشير الجزء الوافى المطروح بين أيدينا إلى الكل «الغائب»، وقد اعتمدنا فى رسم ملامح الصورة على نحو مائة وتسعين رواية أوردها القالى لابن دريد تتنوع ما بين خبر وحديث، ووضعنا فى الاعتبار كما آخر أورده القالى تحت عنوان «أنشدنا أبوبكر» أو «قرأت على أبى بكر»، وما يرد تحت هذا العنوان يتضمن غالبا نصوصا شعرية تعقبها تفسيرات لغوية، وقد تجر بدورها إلى سرد خبر أو حديث.

لكننا قبل أن نبدأ فى رسم ملامح هذه الصورة، نود أن نشير إلى حديث منفرد من أحاديث ابن دريد لم يشر إليه صاحب (الأمالى)، وإنما أشار إليه زكى مبارك نقلا عن جامع ديوان أبى نواس، وهو حديث يحمل قدراً كبيراً من الفكاهة والدعابة وإشارات إلى البادية والعشق، وهى ملامح تميز بها النثر فى تلك الفترة وحملتها ألوان كثيرة منه، ويدور هذا الحديث حول حج أبى نواس لبيت الله الحرام، وما يثيره هذا الموضوع من تصور المفارقات بين العاشق الماجن والحاج الورع فى نفس أبى نواس.

ويدور حديث ابن دريد حول ما عرض لأبى نواس أثناء رحلة الذهاب إلى الحج حين انهمر المطر غزيرا فى أرض بنى فزازة، فلجأ أبونواس إلى الخيام، فإذا جارية حسناء مبرقعة تنظر إليه بجفن ساحر، وإذا هو يحدثها

فتتثنى وتتدلل وهى تقدم له الماء، فينسى أبونواس ورع الراحل إلى الحج، ويدخل معها فى غزل مكشوف وهى تطمعه قليلا حتى يدق طبل الرحيل فيرحل وفى قلبه حسرة وعزم على المعاودة أثناء الرجوع من الحج، وهو عزم لن يثنه عنه أداء مناسك الحج فمر على الخيام فى طريق العودة، وأعاد المحاولة ولكنها انتهت بخيبة أمله[11].

وإذا انتقلنا بعد هذا إلى ما رواه صاحب (الأمالى)، فإننا سنجد الأحاديث فى مجملها تنزع منزعا تعليميا لغويا، بمعنى أنها تسوق الحكمة أو النادرة أو الطرفة فى قالب لغوى يستدعى غالبا من سامعه أن يسأل عن كثير من معانى ألفاظه، بعد أن يكون قد أحاط بالخيط العام أو الرواية، وهنا يأتى دور العالم اللغوى ابن دريد، فيظهر خبرته الواسعة فى فهم الألفاظ وتصريفها والمعرفة بالأخبار وتأويلها، وهذا الهدف فى ذاته جعل كثيرا من هذه الأخبار يصاغ فى لغة تجنح إلى الغريب، وهو مستوى لغوى كان أهل القرن الخامس الهجرى أنفسهم يعتبرونه غريباً، ولعل ذلك يفسر عبارة الحصرى فى النص الذى أشرنا إليه: «فى معارض أعجمية وألفاظ حوشية فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع ولا ترفع له حجبها الأسماع». ومع أن الهمذانى بنى مقاماته المعارضة لابن دريد على أساس تلافى خاصة «الإغراب»، فإنه لم يتقدم كثيراً، إذ ظلت مقاماته هو أيضاً مليئة بالغريب، بل ظلت الغرابة والبحث عن تفسيراتها وما يتبع ذلك من هدف تعليمى سر بقاء المقامات زمنا طويلاً من ناحية، وسر انكماشها وعدم تطورها من ناحية أخرى. ومن هنا، فإن المقامات تعتبر امتدادا للأحاديث من حيث الهدف التعليمى والمستوى اللغوى، حتى وإن اختلفت الدرجة قليلا هنا أو هناك.

أما الإطار الذى قدم فيه كل من الأحاديث والمقامات فقد اختلف قليلا، وساعد ذلك على تطور أسرع ونمو أكبر للمقامات وإن كان هذا الاختلاف يضع إطارهما من الناحية الفنية على سلم تطورى واحد؛ ذلك أنه يمكن وصف إطار الأحاديث بأنه «إيهام بالصدق» على حين أن إطار المقامات يوصف بأنه «تصريح بالخيال»، فقد كان ابن دريد يصدر كل خبر أو حديث بسلسلة من الرواة، وهى سلسلة تبدأ بأناس معروفين وتنتهى بأناس معروفين أحيانا ومجهولين فى أكثر الأحايين، فالقالى يصدر أحاديث ابن دريد بأسانيد على هذا النحو:

١ - «حدثنا أبوبكر رحمه الله قال: أخبرنا عبدالرحمن عن عمه قال: سمعت أعرابيا...».

٢ - «حدثنا أبوبكر بن دريد قال: أخبرنى عمه عن أبيه عن ابن الكلبى قال: وفد علبة بن مسهر الحارثى والمنتشر أحد فوارس الأرباع إلى ذى قائش الملك الحميرى...».

٣ - «حدثنا أبوبكر بن دريد قال: أخبرنا الرياشى عن ابن سلام قال: بلغنى أن الأحوص دخل على يزيد بن عبد الملك...».

هذه هى الأنماط الثلاثة التى تدور غالبا حولها الأحاديث، وكلها تبدأ برواة معروفين لكنها تنتهى بمروى عنهم تختلف درجاتهم، فقد لايحظى بأى درجة من التعريف مثل «أعرابى» أو «امرأة من العرب» أو «غلام يصف دار أبيه» أو «غلام يمنى يصف عنزة ضائعة»، وهى أوصاف لا تقدم أى تحديد، وتشيع فى الأحاديث وتمثل النمط الأول من الرواية.

أما النمط الثانى من الأحاديث، فهو ينتهى بشخصيات نصف أسطورية مثل ذى قائش الملك الحميرى وحديث علبة بن المسهر والمنتشر عنده، ومثل عامر بن الظرب وحممة بن رافع الدوسى واجتماعهما

عند بعض أقيال حمير. ويلاحظ أن هذا النمط ينتهى غالبا بروايات تسند إلى تاريخ الجنوب القديم، وهو تاريخ لم يكن مدونا ولا موثقا، وكان هذا يعطى فرصة لخيال الرواة حوله.

أما النمط الثالث، فكان ينتهى بمروى عنهم معروفين مثل الأحوص ويزيد بن عبدالملك. وكثير من روايات هذا النمط ينتهى إلى أسماء شعراء معروفين كدريد بن الصمة والخنساء وكثير عزة وجميل، أو إلى شخصيات سياسية بارزة كعمر بن الخطاب وعلى بن أبى طالب ومعاوية ويزيد وعبدالملك وأبى سفيان وعمر ابن عبدالعزيز وزياد والحجاج، وبعضها روايات تنتهى إلى أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم.

ويلاحظ فى هذا النمط من الروايات أنها تقف عند العصر الأموى وما سبقه من العصر الإسلامى وعصر ما قبل الإسلام، ولا تمس العصر العباسى مع أنه كان قد مضى منه نحو قرنين من الزمان عند وفاة ابن دريد، لكنه كان بالتأكيد لايزال يمثل «المعاصرة» عند أبناء القرن الثالث والرابع، وجودة الخبر تقتضى جنوحه إلى الغرابة والقدم.

هذه الأنماط التى اتبعها ابن دريد فى رواية أحاديث أدبية كانت تتفق فى كثير من ملامحها العامة مع سلسلة الرواية التى كان يتبعها هو وغيره من العلماء فى رواية أحاديث علمية، مثل إسناد الشعر وإسناد الأخبار التاريخية وإسناد الروايات اللغوية، ومن قبل ذلك كله طرائق الإسناد المحكمة فى روايات الأحاديث النبوية، وما صاحبها من قيام علوم تحميها من العبث، مثل علوم الجرح والتعديل.

وهذا الخلط ـ فيما يبدو لى ـ بين طريقة إسناد «علمية» من شأنها التمسك بالحقائق وطريقة إسناد «أدبية» من شأنها الجنوح إلى الخيال، هو الذى ألحق بعض الضرر بأحاديث ابن دريد؛ فقد انتهز المتشددون الفرصة ليشككوا فى صحة السند وليتهموا ابن دريد بالكذب والتلفيق، ولتنتقل المناقشة من ثم فتدور حول سند الرواية لا حول الرواية ذاتها، وتفسد تبعا لذلك متعة العمل الأدبى بسبب ما قدم فيه من إطار علمى.

ويبدو أن ابن دريد نفسه كان يحس فى بعض المراحل بحاجته إلى مزيد من «الإيهام بالصدق»، فيصدر خبره بمزيد من عوامل التشويق والتأكيد، كأن يقول فيما يرويه القالى مثلاً[١٢]: «حدثنا أبوبكر بن دريد رحمه الله قال: كان أبو حاتم يضن بهذا الحديث، ويقول: ما حدثنى به أبو عبيدة حتى اختلفت به مدة، وتحملت عليه بأصدقائه من الثقفيين وكان لهم مواخيا قال: حدثنا أبو حاتم قال: حدثنى أبو عبيدة قال: حدثنى غير واحد من هوازن من أولى العلم وبعضهم قد أدرك أبوه الجاهلية أو جده، قال..». وواضح أن سلسلة الإيهام والتأكيد على صدق الحديث شديدة القوة، فراويه الأول يضن به على الناس، وطالبه يضطر أن يصادقه زمنا من أجل الحصول على الخبر فلا يستطيع، فيستعين بجماعة من أصدقائه الثقفيين، بينه وبينهم مؤاخاة، فيحملهم عليه. فإذا كان الراوى أكد بدوره أن سلسلة الإسناد التى اعتمد عليها متينة ورواتها إن لم يكونوا قد شهدوا الجاهلية، فإن آباءهم أو أجدادهم على الأقل كانوا قد شهدوها، وكل تلك مشوقات ومؤكدات على صدق الخبر المتوقع فإذا جاء الخبر بعد ذلك لا نجد فيه كثيرا من الإثارة؛ فهو لا يعدو أن يكون دعوة ملك من ملوك حمير لحكيمين هما عامر بن الظرب وحممة بن رافع الدوسى وتركهما يطرحان تساؤلات بينهما أمامه، مثل: أين تحب أن تكون أياديك؟ من أحق الناس بالمقت؟ من أحق الناس بالمنع؟ من أجدر الناس بالصنيعة؟ ولا تخرج الإجابة عن إطار ما هو مألوف فى الحكمة العربية.

هذا الإطار الذى دعوناه «الإيهام بالصدق» والذى غلف الأحاديث بأغلفة كثيفة وأثار حولها بعض الظنون، تلافاه البديع فى مقاماته إلى إطار «التصريح بالخيال»،

وذلك حين اختصر قصة السند الطويل إلى رجل واحد هو «عيسى بن هشام»، وقصة الأبطال المتعددين من واقعيين وأنصاف واقعيين ومتخيلين إلى بطل واحد هو «أبوالفتح السكندرى»، وكان واضحاً منذ البدء أنهما من صنع خيـاله، لم يدع غيـر ذلك ولم يجعله موضـعـاً للنقاش، فتركزت المتعة كلها فى «الرواية» دون التنغيص بمشاكل الراوى، وخرجت «المقامات» من مأزق دخلت فيـه «الأحـاديث» وحـاولت من خلاله أن تعبـر مرحلة وسطا بين تذوق الصـدق الحـقـيـقـى وتذوق «الصـدق الفنى».

إذا كـانت فكرة «الإطار» واحـدة من الأفكار التى تطرح من خلالها المقارنة بين الأحاديث والمقامات، فإن فكرة «الماضى والحاضر» يمكن أيضاً أن تشكل ملمحا آخر فى هذه المقـارنة. والذى يلاحـظ ـ كـما ألمحنا من قبل ـ أن أحاديث ابن دريد تتخذ من الماضى القريب والماضى البعيد مجالا لها دون أن تلامس تخوم الحاضر بمعناه الواسع. وإذا كانت تصعد من عصر الأمويين فى الشخصيات التاريخية، فإنها تنتهى إلى مجاهل التاريخ القديم فى شبه الجزيرة العربية، وعلى نحو خاص فى جنوب الجزيرة، وهو الشطر الذى ينتمى إليه ابن دريد. وفى هذا الإطار تساق أحاديث مثل حديث بنت قيل من أقـيـال حـمـير منع الولد ثم ولدت له بنت فعزلهـا عن جنس الرجال ووكل بخدمتـهـا النساء، ثم تولت الملك بعد أبيها فاتخذت حاشيتها ووزراءها من النساء، فأشرن عليها يوما بالزواج فسألتهن عن أهميته وفوائده، وراحت كل واحدة منهن تحكى مزايا الزواج، فاقتنعت، وأخذن يبـحـثـن لهـا عن الزوج المناسب، واخـتـارت من بين المرشحين من توسمـت فيـه الخيـر، ثم أجزلت العطاء لمستشاراتها [١٣]، أو أن نجد محاورة بين قيلين من حمير تنازعا حينا طويلا ثـم اهتديـا إلى سـلام بينهـمـا [١٤]، أو حديثـا بين ذى قائش الحميرى وعلبة الشاعر [١٥]، أو رجلا من حمير يسأل أبناءه عن خبرتهم فى الزمن [١٦]، أو عن حزن ذى رعين أحد ملوك اليمن وقد مات أخ له [١٧]، وإلى هذا البعد الزمنى الموغل ينتمى أيضاً لون من أحاديث ابن دريد يتصل بالكهانة والكهان، وتساق خلاله خطبهم المسجوعة ونبوءاتهم التى تصدق فى بعض الأحايين، وإعلان بعضهم الاعتراف بنهاية عصر الكهانة بعـد ظهـور عصر النبوة، أو اختبار بعض الناس لسواد ابن قارب ومعرفته بالمخبأ [١٨]. والحاضر فى أحاديث ابن دريد يمكن أن يظهر فقط فى ما ينسب إلى الأعراب من أحاديث دون تحديد إطار زمنى لهـا، أو بعض مـا ينسب إلى الأصـمعى وأبى عـمرو بن العلاء، وهى أخبار تدور عادة فى إطار التفسير اللغوى لا القصصى.

أما مقامات البديع، فقد تقدمت من هذه الناحية خطوة نحو «الحاضر»، وأدارت بعض أحاديثها حول أناس معاصرين، ومن أبرزها هذه المقامات الست التى كتبها الهمذانى فى مدح خلف بن أحمد صاحب سجستان، مثل المقامة الناجمية والمقامة الخلفية والمقامة النيسابورية والمقامة الملوكية، وهناك مقامات تتحدث عن أناس قريبى العهد مثل المقامة الجاحظية التى تتحدث عن أسلوب الجاحظ والمقامة الصيمرية التى تتحدث عن محمد بن إسحق الصيمرى المتوفى سنة ٣٢٥هـ.

ولعل نزعة ابن دريد إلى أن يؤكد نزعة «الإيهام بالصدق» فى حديثه، جعلته يلجأ إلى الماضى البعيد حيث مظنة الغموض والغرابة، وابتعاد خاطر التحقق من صحة الأحداث أو عدمهـا. وفى المقابل، فإن الجانب «الواقعى» فى مقامات الهمذانى غلف بالخيال الصريح فى شخصيتى الراوى والبطل، فتعادلت الأمور تعادلا جعل محكها الصدق الفنى وليس الصدق الواقعى.

«القالب القصصى» واحد من النقاط المشتركة كذلك بين الأحـاديث والمقـامات، على اختلاف فى الدرجـة والإحكام والاطراد، ولاشك أنه فى كل منهـا توجد طرائق قصصية فى التعبير أحياناً، وطرائق أخرى

مباشرة فى الحكم أو الموعظة أو التعليم أو المدح أو الذم أحيانا أخرى، وإن كان الفارق الرئيسى المتمثل فى غياب أخبار ابن دريد كاملة، وعدم تسجيلها مكتوبة لا على يد ابن دريد ولا سماعا منه، وإنما تسجيلها فقط من حفظ أبى على القالى وإملائه على تلاميذه بقرطبة، بعد فترة من سماعها من ابن دريد؛ هذا الفارق يترك الباب مفتوحا دائماً لاحتمال وجود سمات فنية ضاعت نتيجة لاختلاط الأخبار فى الذاكرة الحافظة أو اختلال الترتيب بها، فضلا عن احتمالات ضياع جانب كبير وضياع سماته معه.

وفيما يرويه القالى عن ابن دريد، يمكننا أن نجد أنماطا كثيرة: فهنالك الخبر المجرد الذى لا يهتم كثيرا بالبحث عن الشكل القصصى بقدر اهتمامه بسياق الحكمة أو تفسير الغريب، وهو شائع فى مثل قوله:

«حدثنا أبوبكر قال: أخبرنا عبدالرحمن عن عمه قال: سمعت أعرابيا يقول: صن بالحلم عقلك ومروءتك بالعفاف ونجدتك بمجانبة الخيلاء وخلتك بالإجمال فى الطلب»[١٩].

وهناك، إلى جانب ذلك، «المشهد القصصى» الذى يحكى جانبا من حدث لا يصل بالضرورة إلى نهايته فى مثل قوله: «وحدثنا أبوبكر قال: أخبرنا أبو حاتم عن الأصمعى قال: رأيت أعرابيا يصلى وهو يقول: «أسألك الغفيرة والناقة الغزيرة والشرف فى العشيرة فإنها عليك يسيرة»[٢٠]. فمع أن بعضا، من خيوط القصص بدأت بتحديد البطل والهيئة والحدث وما يترتب على ذلك من توقعات ومفارقات، فإن المشهد وقف عند هذا مكتفيا بتحقيق الغرض، وهو غرابة الدعاء وإثارة السامع من خلاله.

وهناك «الموقف القصصى» الذى قد يكون قصيرا لكنه يساق مكتملا متضمنا النتيجة والتعبير البليغ عنها أو الحكمة المستخلصة منها، كالرواية التى تقول: «وحدثنا أبوبكر قال: أخبرنا عبدالرحمن عن عمه قال: قيل لأعرابى: من لم يتزوج امرأتين لم يذق حلاوة العيش، فتزوج امرأتين ثم ندم، فأنشأ يقول:

تزوجت اثنتين لفرط جهلى
بما يشقى به زوج اثنتين
فقلت أصير بينهما خروفا
أنعم بين أكرم نعجتين
فصرت كنعجة تضحى وتمسى
تداول بين أخبث ذئبتين
رضا هذى يهيج سخط هذى
فما أعرى من احدى السخطتين
وألقى فى المعيشة كل ضر
كذاك الضر بين الضرتين
لهذى ليلة ولتلك أخرى
عتاب دائم فى الليلتين
فإن أحببت أن تبقى كريما
من الخيرات مملوء اليدين
وتدرك ملك ذى يزن وعمرو
وذى جدث وملك الحارثين
وملك المنذرين وذى نواس
وتبع القديم وذى رعين
فعش عزبا فإن لم تستطعه
فضربا فى عراض الجحفلين»[٢١].

فمع أن الحدث القصصى جاء قصيرا والتعبير النثرى عنه جاء موجزا، إلا أن النتيجة التى صاغها النادم شعرا تضمنت فى ذاتها كثيرا من المواقف المتحركة كالخروف بين النعجتين ـ كصورة سعيدة متمناة ـ والنعجة بين الذئبتين كواقع تعيس، والرضا الذى يهيج السخط، وليالى العتاب المتصل، وكل ذلك جعل اللقطة على قصرها تشكل موقفا قصصيا متكاملا. وهناك «الحكاية ذات العناصر القصصية المتشابكة»، وهى تلك

التى تتداخل فيها الأزمنة أو الشخصيات ويطول فيها الحدث نسبيا وتكتمل بعض عناصره، ومن نماذجها النموذج الذى أوردناه حول بنت الملك الحميرى التى لم تخالط الرجال، فهناك الملك وطفلته والوصيفات والأميرة ثم الملكة والمستشارات والزوج الوافد...إلخ.

وفى هذا الإطار تدخل قصة «زبراء الكاهنة»[٢٢]؛ حيث نرى ثلاثة أبطن من قضاعة هم بنو ناعب وبنو داهن وبنو رئام، وهم يقيمون فى منطقة بين الشحر وحضرموت، ونجد عجوزا من بنى رئام تسمى خويلة ولها جارية تسمى «زبراء» تعمل بالكهانة، وهى تذهب مع خويلة ذات يوم للقوم المجتمعين فى ناديهم لتنذرهم بسجع الكهان بأن هجوما وشيك الوقوع عليها وأنها تشم عرق الرجال تحت الحديد. ويسخر منها بعضهم ويرتاب البعض الآخر فى الأمر، فيقرر أربعون منهم الرحيل ويبقى الثلاثون فى شرابهم ولهوهم، وينامون فى مشربهم، وتأتى خويلة فى الصباح فتجدهم قد قتلوا جميعاً، فتقطع منهم خناصرهم وتشكل منها قلادة وتخرج بها حتى تأتى مرضاوى بن سعوة المهرى فتستحثه شعرا على الثأر، فيحرم على نفسه المتعة حتى يثأر لقومه، ثم يطرق قبيلتى ناعب وداهن المهاجمتين فيوجع فيهم.

على هذا النحو، تتشابك العناصر وتتداخل المواقف وتتطور الأحداث، ويجد الخيال فرصة للحركة، وصنوف التعبير فرصة للظهور، واللغوى فرصة للشرح، والقاص فرصة للإثارة. وتوجد نماذج عدة فى أحاديث ابن دريد تنتمى إلى هذا النمط، وهو فى الواقع أقرب الأنماط إلى الشكل القصصى السائد فى المقامات، الذى يتم خلاله إمتاع طائفة كبيرة من المستمعين أو القارئين، ولا يتوقف عند إمتاع طالب الحكمة أو الباحث عن غريب اللغة.

وكما يتحقق ذلك النمط فى المشاهد المتحركة، كما رأينا فى الحكاية السابقة، قد يتحقق أيضاً فى حكايات أقل حركة، ولكنها تستعيض عن قلة الحركة بالكمون والغرابة والتوقع، ومثالها هذه الحكاية العجيبة التى يحكى الأصمعى نفسه أنه كان شاهدها وكان واحدا من أطرافها. وتساق الحكاية على هذا النحو:

«حدثنا أبوبكر بن دريد قال: حدثنا أبوحاتم وعبدالرحمن عن الأصمعى قال: نزلت بقوم من غنى مجتورين هم وقبائل من بنى عامر ابن صعصعة فحضرت ناديا لهم وفيهم شيخ طويل الصمت عالم بالشعر وأيام الناس يجتمع إليه فتيانهم ينشدونه أشعارهم فإذا سمع الشعر الجيد قرع الأرض قرعة بمحجن فى يده فينفذ حكمه على من حضر «ببكر» للمنشد (أى بناقة قوية تعطى مكافأة له)، وإذا سمع ما لا يعجبه قرع رأسه بمحجنه فينفذ حكمه عليه بشاة إن كان ذا غنم وابن مخاض إن كان ذا إبل (أى أن منشد الشعر الردئ عليه أن يغرم شاة أو جملا صغيرا)[٢٣]، فإذا أخذ ذلك ذبح لأهل النادى فحضرتهم يوما والشيخ جالس بينهم فأنشد بعضهم يصف قطاة «فأحسن الصورة» فقرع الأرض بمحجنه وهو لا يتكلم، ثم أنشده آخر يصف ليلة:

كأن شميط الصبح فى أخريات
ملاء ينقى من طيالسة خضر
تخال بقاياها التى أسأر الدجى
تمد وشيعا فوق أردية الفجر

فقام كالمجنون مصلتا سيفه حتى خالط مبارك الإبل، فجعل يضرب يمينا وشمالا وهو يقول:

لاتفرغن فى أذنى بعدها
ما يستفز فأريك فقدها

إنى إذا السـيف تولى نـدهـا
لا أسـتطيع بعـد ذاك ردها»(٢٤).

والحكاية تظهر متذوقا للشعر به خليط من شدة الحساسية والنشوى والجنون، وجماعة حوله لا تخالف له أمرا فى المكافأة والغرامة، وأبياتا تعلو على مستوى المكافأة المعتاد، وتبلغ فى الحسن مدى يهيج له الرجل، ويطلب من سامعيه ألا يقولوا بعدها كلاما يستفز أذنيه فيغامر بقطعهما ولا يستطيع ردهما، وهذه الثورة المتفجرة تأتى بعد الصمت الطويل المطبق، وبين جماعة من المكافئين والمعاقبين، ومعهم الأصمعى، فتكتمل مشاهد حكاية متحركة رغم هدف الأصمعى وابن دريد الواضح بضرورة إجلال نقاد الشعر وإنفاذ كلمتهم.

هذه الأنماط المختلفة التى أشرنا إليها فى أحاديث ابن دريد (الخبر، والمشهد القصصى، والموقف القصصى، والحكاية ذات العناصر المتشابكة) يختفى بعضها فى المقامات ويظهر البعض الآخر، وقد تزداد درجة اطراده وإحكام أدائه. على أنه ينبغى أن يشار أيضاً إلى أن المقامات لم تكن جميعها قصصية؛ فهناك مقامات للمديح، وقد أشرنا إليها، وأخرى تتخذ من خصائص الأدب ونقده موضوعات لها مثل المقامة العراقية والمقامة الشعرية والمقامة القريضية (٢٥)، وهناك مقامات كذلك تتخذ من الوعظ الدينى موضوعا لها، مثل المقامة الأهوازية والمقامة الوعظية (٢٦)، وهذه المقامات فى مجملها تنتمى إلى طريق السرد المباشر أو التعليق المباشر، وهى من ثم أقرب إلى صورة الخبر عند ابن دريد مع فارق فى الحيز؛ حيث يحتل الخبر حيزا صغيرا غالبا، على حين تمتد المقامة لكى تشكل وحدة مستقلة ذات عنوان وموضوع فتشغل بالضرورة حيزا أكبر من الخبر.

على أن المقامات تطور كثيراً فن «الحكاية ذات العناصر القصصية المتشابكة»، وتمدها بعناصر من الحوار ومفارقات الموقف، والسخرية، تبلغ بها مدى فنيا عاليا، كما نرى فى المقامة البغدادية (٢٧) الشهيرة التى يتم فيها الإيقاع بريفى من أهل السواد ينزل بغداد وهو يسوق بالجهد حماره ويربط أحد طرفى الإزار إلى الآخر، وكيف تحايل عليه عيسى بن هشام وادعى أنه يعرفه ليسوقه فى النهاية داعيا إلى مطعم فاخر يأكلان فيه الشواء والحلوى وفاخر الأطباق والرقاق، ثم يتركه رهينة عند صاحب المطعم بحجة البحث له عن ماء مثلج، ويفر تاركا المسكين يضطر لفك عقد إزاره بأسنانه باحثا عما ادخره للشراء لكى يدفعه ثمنا للحلوى والشواء. والواقع أن هذه القصة وأمثالها، كالمقامة المضيرية والإبليسية، لا تكتفى فقط بتشابك العناصر فى الحكاية وإنما تعمد إلى جزئيات الحكاية فترسم كلا منها بعناية دون أن تغفل الزمان والمكان والمفارقات، فتطور بذلك العناصر الفطرية المتشابكة فى الحكاية إلى عناصر فنية محكمة.

ما العوالم التى تنقلها كل من الأحاديث والمقامات من الواقع إلى الفن؟

إن هذا السؤال ما زالت تثار نظائر له بالنسبة إلى الأجناس القصصية والروائية المعاصرة حتى اليوم، وقد جعله الناقد الأيرلندى فرانك أوكنور محورا لكتاب شهير له حول «القصة القصيرة»(٢٨)، وانتهى فيه إلى أن القصة القصيرة تفضل أن ينتمى أبطالها إلى الطوائف المغمورة، وهى الطوائف التى تعيش على حافة المجتمع كالقساوسة وعمال المناجم والحراس الليليين وصغار الموظفين.

وإذا كان هذا المعيار قد صلح للتطبيق على عالم فن حديث كالقصة القصيرة، وكتاب محدثين مثل تشيكوف وموباسان وإبسن وغيرهم، فإن معاييرقريبة منه سادت النتاج النثرى الفنى فى الأدب العربى فى هذه الحقبة القديمة، وحظيت بعض طبقات المجتمع التى ظهرت نتيجة لعوامل سياسية واقتصادية وعنصرية كثيرة بعناية فريق من الشعراء وكتاب النثر، وكان من بين هذه الطبقات طبقة أهل الكدية والتسول الذين اهتمت بهم

مقامات الهمذانى اهتماماً رئيسيا جعل ممثلهم أبا الفتح السكندرى يظهر فى معظم المقامات ويتنكر فى كثير من الوجوه.

والواقع أن الاهتمام بالكدية لم يبدأ عند البديع، بل ربما كان البديع قد اقتبسه من ابن دريد، كما أشار إلى ذلك شوقى ضيف حين أشار إلى أنه:

«قد تكون الفكرة التى أدار حولها «البديع» مقاماته ونقصد الكدية أو الشحاذة استمدها مباشرة من خطبة الأعرابى السائل فى المسجد الحرام التى رواها صاحب الأمالى عن ابن دريد»[٢٩].

وقد وردت، فى الواقع، خطبتان على الأقل فى أحاديث ابن دريد من هذا النوع؛ إحداهما فى المسجد الجامع بالبصرة، وجاءت فى حديث من أحاديث ابن دريد منسوب إلى أبى حاتم عن أبى عبيدة عن يونس قال:

«وقف أعرابى فى المسجد الجامع فى البصرة فقال: قل النيل ونقص الكيل وعجفت الخيل والله ما أصبحنا ننفخ فى وضح وما لنا فى الديوان من وشمة فهل من معين أعانه الله يعين ابن سبيل ونضو طريق؟ فلا قليل من الأجر ولا غنى عن الله ولا عمل بعد الموت»[٣٠].

أما الثانية، فقد وردت فى حديث لابن دريد منسوب إلى أبى حاتم قال:

«بينما أنا فى المسجد الحرام إذ وقف علينا أعرابى فقال: يا مسلمون إن الحمد لله والصلاة على نبيه. إنى امرؤ من أهل هذا الملطاط الشرقى المواصى أسياف تهامة عكفت على سنون محش فاجتلبت الذرى وهشمت العرى وجمشت النجم وأعجت إليهم.. فهل من آمر بعير أو داع بخير وقاكم الله سطوة القادر وسوء الموارد وفضوح المصادر. قال: فأعطيته دينارا وكتبت كلامه واستفسرته ما لم أعرفه»[٣١].

وإذا كان ابن دريد قد سبق الهمذانى، دون شك، إلى اتخاذ الكدية قالبا أدبيا تصاغ من خلاله الحيل وتظهر المفارقة، فإن الجاحظ كان قد سبق ابن دريد[٣٢] ـ بنحو قرن ونصف ـ إلى اتخاذ الكدية موضوعا تفصل أطرافه وحيله فى رسالة نقلها عنه البيهقى فى كتابه (المحاسن والمساوئ)، وهو معاصر لابن دريد فى بداية القرن الرابع. ثم قدر لموضوع الكدية أن يتعمق فيه شاعران، سلوكا ونظما، فى هذا القرن هما أبو دلف الخزرجى المتوفى سنة ٣٣١هـ، والأحنف العكبرى المتوفى سنة ٣٨٥هـ، وأن يأنس بنتاجهما، ويشجعه الكاتب البارز الصاحب بن عباد المتوفى سنة ٣٨٥هـ، وأن يشكل ذلك كله لونا من التمهيد لأدب الكدية الذى أقام بديع الزمان الهمذانى المتوفى ٣٩٨هـ معظم مقاماته عليه.

غير أنه إذا كان عالم الكدية يمثل جزئية فى أحاديث ابن دريد أسهمت فى ترسيخ ظاهرة أدبية فى القرن الرابع الهجرى، فلم تشغل الكدية ذاتها إلا جانبا صغيرا من عالم «الأحاديث»، على حين شغلت طوائف أخرى جوانب مهمة من ابن دريد، وهى فى حاجة إلى التوقف أمامها.

وأبرز هذه الطوائف هى طائفة «الأعراب» وهى طائفة متعددة الوجوه، وتعكس معالجة ابن دريد لها فى أحاديثه أصداء الأفكار التى كانت شائعة فى الحضر عن عالم البدو، ومدى ما يتمتعون به من صفات عفوية متضاربة فى بعض الأحيان، وبعض خصائصهم تلك يمكن أن تكون مثارا للتفكه وبعضها الآخر يصبح مثارا

للتعلم والاقتداء بالصفات التى لم يفسدها التحضر[٣٣]. فهناك أعرابى «دخل على بعض الأمراء وهو يشرب فجعل يحدثه وينشده ثم سقاه فلما شربها قال: هى والله أيها الأمير؛ أى هى الخمر، فقال: كلا إنها زبيب وعسل، فلما طرب قال له: قل فيها. فقال:

أتانا بها صفراء يزعم أنها
زبيب فصدقناه وهو كذوب
وما هى إلا ليلة غاب نجمها
أواقع فيها الذنب ثم أتوب».

وإذا كانت الغفلة الممزوجة بالمكر هى العبرة التى تؤخذ من الحديث السابق، فإن حديثا آخر يقودنا إلى غفلة ممزوجة بالجهل المضحك، فهذان أعرابيان يختصمان إلى شيخ منهم فقال أحدهما:

«أصلحك الله ما يحسن صاحبى هذا آية من كتاب الله عز وجل، فقال الآخر كذب والله إنى لقارئ كتاب الله. قال فاقرأ. فقال:

علق القلب ربابا
بعد ما شابت وشابا

فقال الشيخ: لقد قرأتها كما أنزلها الله. فقال صاحبه: والله أصلحك الله ما تعلمها إلا البارحة»[٣٤].

وهذه الصور الساخرة من غفلة الأعراب تلتقى معها الصور الساخرة من غفلة أهل السواد عند الهمذانى، والصور الساخرة من البسطاء وأهل الريف فى الأدب الروائى والمسرحى المعاصر. على أن للأعراب أوجها أخرى كثيرة، فهم أهل الفصاحة والتعبير المحكم والوصف الدقيق؛ فمنهم من يصف إخوته الثلاثة، ومنهم من يصف خصال الرجال، ومن يمدح ملكا، فيستحوذ على القلوب بعبارات قصيرة، مثل:

«رأيتنى فيما أتعاطى من مدحك كالمخبر عن ضوء النهار الباهر، والقمر الزاهر الذى لا يخفى على الناظر وأيقنت أنى حيث انتهى بى القول منسوب إلى العجز مقصر عن الغاية فانصرفت عن الثناء عليك إلى الدعاء لك ووكلت الأخبار عنك إلى علم الناس بك».

ومنهم من يصف خيلا أو يصف إبلا أو يصف بنيه أو يعظهم أو ينصح الملوك أو يجابه الحجاب بعبارات تدل على البلاغة والحكمة والإيجاز[٣٥].

وإلى جانب ذلك، فهنالك الكرم العفوى عند الأعراب، فهذا أحدهم يهب ضيفا له جملا ويطلب من زوجه حبلا يربطه به ثم يهب ثانيا وثالثا، وفى كل مرة يطلب حبلا، وعندما تضيق زوجه بالهدية يقول لها: على بالجمال وعليك بالحبال، وأخرى تجود باللبن حين يطلب منها الماء، وغيرها تتهم من يسأل عن ثمن الحليب بأنه ينتمى إلى قوم بخلاء، وثكلى لا يمنعها حزنها على ولدها الذى فجعت به أن تقوم بواجب الكرم لعابرى السبيل.

وإلى جانب الأعراب، هنالك عالم النساء؛ وهو عالم تحفل به الأحاديث من زوايا متعددة، ويعكس فيما يعكس قيمة المرأة فى التراث الشعبى والحكايات المتخيلة. وقد ألمحنا إلى بعض الأحاديث التى تشير إلى دور المرأة ملكة ووزيرة ومستشارة، وإلى تصور عالم تحكمه النساء ويستغنين فيه عن الرجال، وإن كان «الحديث» قد انتهى بزواج الملكة وسرورها بذلك، ويتصل بذلك حديث البنات العوانس اللائى رغب أبوهن فى إبقائهن إلى جانبه ومنعهن من الزواج وكيف تحايلن عليه ليرجع عن قراره وقد فعل[٣٦]، وشروط المرأة فيمن يكون أهلاً لها، ورفضها ما لا يتفق ورأيها وحديث البنات عن الزوج المثالى الذى يحلمن به[٣٧]. وتظهر المرأة عاشقة تعبر عن حبها لرجل تندم على أنه طلقها متمثلة فى أم

الضحاك المحاربية، أو تظهر عواطفها نحو ابن عمها فى مثل قصة خليبة الخضرية [٣٨]، وتظهر المرأة كذلك أماً تحافظ على أبنائها وتناضل ضد من يحاول انتزاعهم منها وتنتصر عاطفتها القوية فى ذلك حتى على بلاغة البلغاء وعلم العلماء، وفى هذا الإطار يسوق ابن دريد حديثا ذا مغزى يجرى فيه:

«بين أبى الأسود الدؤلى وبين امرأته كلام فى ابن كان لها منه وأراد أخذه منها فسار إلى زياد وهو والى البصرة فقالت المرأة: أصلح الله الأمير هذا ابنى كان بطنى وعاؤه وحجرى فناؤه وثديى سقاؤه أكلؤه إذا نام وأحفظه إذا قام فلم أزل سبعة أعوام حتى إذا استوفى فصاله وكملت خصاله واستوكعت أوصاله وأملت نفعه ورجوت دفعه أراد أن يأخذه منى كرها فأدنى أيها الأمير (أى قونى عليه) فقد رام قهرى وأراد قسرى. فقال أبو الأسود: أصلحك الله هذا ابنى حملته قبل أن تحمله ووضعته قبل أن تضعه وأنا أقوم عليه فى أدبه وأنظر فى أوده وأمنحه علمى وألهمه حلمى حتى يكمل عقله ويستحكم فتله. فقال له زياد: أردد على المرأة ولدها فهى أحق به منك ودعنى من سجعك» [٣٩].

وهكذا، فإن عالم المرأة حاكمة وعاشقة ومعشوقة وبنتا وأما وناصحة وبليغة، يمثل جانبا مهماً فى أحاديث ابن دريد، وهو جانب يمكن أن يكون موضع دراسة وتأمل لجوانب التطور فيه فى الأعمال التالية عليه، كالمقامات وقصص العشاق عند أبى داود وابن حزم وغيرهما، والحكايات الشعبية مثل (ألف ليلة وليلة).

وهناك جوانب أخرى فى عوالم «الأحاديث»، مثل جوانب الحمقى والمعوقين. فهذا الغلام الأحمق الذى يقول لأمه بالمدينة: «يوشك أن ترينى عظيم الشأن، فتقول: وكيف؟ والله ما بين لابتيها أحمق منك، فيقول: والله ما رجوت هذا الأمر إلا من حيث يئست منه. أما علمت أن هذا زمن الحمقى وأنا أحدهم» [٤٠]؛ هذا الغلام يقدم صورة فى الأحاديث لعالم سيكون مفضلا فيما بعد لدى كتاب النثر، حتى تكتب كتب عن أخبار «الحمقى والمغفلين» [٤١]، وهى عوالم تعطى فرصة للأدباء لكى يسخروا من أزمانهم وانقلاب المعايير بها.

إن النافذة الصغيرة التى تركها لنا ابن دريد فيما تبقى من أحاديثه تكشف لنا عن المكانة التى يحتلها هذا العمل الرائد فى النثر الأدبى عند العرب على مستوى الشكل والمحتوى معاً، وأى أثر يمكن أن يكون قد أحدثه ابن دريد فى عالم «النص النثرى»، كما أحدث من قبل فى عالم «الدرس اللغوى والأدبى» وفى عالم النص الشعرى.

أحاديث ابن دريد

محاولة لتجسيد نص أدبى غائب

ترك ابن دريد «أحاديثه» الشهيرة التى رأينا ذكرها يتردد فى كتب التراث والكتب الحديثة، باعتبارها معلما مهماً من معالم النثر الأدبى العربى، وتطرح التساؤلات حول أحقيتها بدور الريادة فى مجال الفن القصصى، من خلال كونها نصا شكل النموذج المحاكى أو المعارض أمام بديع الزمان الهمذانى عندما كتب مقاماته التى قامت بدور مهم ـ دون شك ـ فى تنشيط الإبداع الأدبى القديم نثرا، وجذب الاهتمام إلى النموذج «القصصى النثرى» إلى جانب النموذج الغنائى الشعرى؛ وهو الاهتمام الذى سيتطور خلال العقود والقرون التالية مشكلا التراث النثرى القصصى فى الأدب العربى؛ ذلك التراث الذى يدين لأحاديث ابن دريد ببعض ما ذكرنا من سمات، يطرح الباحثون من حين لحين بآرائهم حولها فى محاولة لتحديدها وتبنى دورها وتأثيرها.

وعلى حين يدور الكلام ـ كثر أو قل ـ حول «الأحاديث»، فإن «الأحاديث» نفسها تبدو «نصا أدبيا غائبا» يصعب على قارئ الأدب المعاصر أن يعايشه وأن يتمتع به، وأن يتفق أو يختلف مع الدارسين حول الخصائص التى ينسبونها إليه، أو المزايا والعيوب التى يتناقشون حولها بصدده، وفى كل الحالات يبدو «نصا» قد فقد التأثير، أو فقد استمراريته حين فقد وجوده «جسداً أدبياً متكاملاً» واقتصر هذا الوجود على أشلاء متناثرة من هذا الجسد، تتناقلها أفواه الرواة مثقلة بسلاسل الإسناد. وإذا أريد لهذا النص، ولغيره من النصوص الأدبية التى تشبهه وتنتمى إلى التراث العربى، وتصل إلينا على هيئة أشلاء متناثرة، أن تأخذ فرصتها فى إثراء الوجدان والمشاركة فى حركة الإحياء الأدبية، فلابد من إعادة تجميع الأشلاء وإعادة التصور فى ضوء هذا التجميع، خاصة إذا كان ما بقى من الأجزاء صالحاً لإعطاء لون من التصور حول الكل المفقود. وإذا جاز للمرء أن يستعين بالأساطير القديمة فى تقريب هذه الفكرة، فإن الأسطورة المصرية القديمة التى كانت تتحدث عن جسد «أوزيريس» الذى قطعه أعداؤه ورموا بأجزائه المتناثرة فى أجزاء الوادى الفسيحة لكى يتخلصوا منه، لم تجد حلا لإعادة القوة إليه إلا من خلال سعى «إيزيس» وراء الأجزاء المتناثرة وتجميعها بصبر ودأب، ودعوتها للسماء أن تمنحها الروح من جديد.

ويتطلب هذا المنهج، إذا كتب له أن يتحقق، المرور بخطوتين رئيسيتين:

أولا: إعادة النظر إلى الأجزاء المتبقية، ومدى تمثيلها للكل الغائب، والصورة الفنية التى بقيت عليها.

ثانياً: إعادة تنظيم هذه الأجزاء، وإعادة تقديمها، على النحو الذى يتحقق من خلاله للقارئ المعاصر المتعة والفائدة الفنية التى ربما كانت تتحقق للقارئ القديم بطريقة مختلفة. وفى سبيل تحقيق هذا «الهدف» ينبغى أن يتحقق للدارس الحديث جزء من الطواعية، وحرية الحركة، لا تتعارض بالضرورة مع أمانة النص وقدسيته، ولكنها تتفق مع الهدف المنشود منه.

إن الإنسان قد يسمح لنفسه باستطراد قليل، حين تثير فكرة «إعادة تقديم التراث» مقارنة لا مهرب منها؛ بين ما صنعه الغربيون مع تراثهم من مجهود فى هذا الشأن، بالقياس إلى ما نقوم به. لقد تركزت جهود كثير من العلماء هناك حول أمهات الكتب الرئيسية فى الأدب والفكر والفلسفة وغيرها من فروع المعرفة، تعيد تقديمها للأجيال الجديدة، من خلال عرض جديد، ولغة جديدة وتصور جديد مع المحافظة على خيوط قوية تربطها بالأصل، وتعيد الماضى العتيق إلى ساحة المعاصرة بطريقة تجعل الأجيال تحسن استقباله والإفادة منه. ومن هنا، فقد ضمنت هذه المجهودات الاستمرارية لأفكار القدماء، وتطور الأفكار المعاصرة تطوراً يرتبط بالقديم، ليس من الضرورى ارتباط البناء عليه، وإنما ارتباط الحوار معه، الذى قد يؤدى إلى تجديده أو قبوله كليا أو جزئيا، أو حتى رفضه مع وضعه فى الحسبان امتدادا وبعدا مهما من أبعاد الحضارات الأصيلة.

ومن خلال هذا ضمنت الأشكال الفنية القديمة، كالمسرحية والملحمة والشعر الغنائى، إعادة ظهورها والإفادة منها فى أجيال متلاحقة وبطرائق مختلفة، وضمنت كذلك الأفكار النقدية والأدبية والفلسفية قدراً كبيراً من الامتداد والصمود والتعديل، وضمنت الأسماء التراثية وجود مهمة ومعنى لها لدى المثقف المعاصر.

وكذلك كان الحال لدى علمائنا فى تاريخ تراثنا الطويل، فقد كان جانب مهم من جهودهم مبنيا على إعادة تقديم ما قدمه أسلافهم، بطريقة تناسب اختلاف

الأجيال، مع قرب الزمن أحيانا، والبناء عليه، ونموذج ابن دريد الواضح فى كتابه (الجمهرة) الذى أعاد عرض المادة العلميـة لـ(العين) يؤكـد ذلك، ومـا الشـروح والحواشى والمتون والمعارضات التى قدمت فى أزمنة مختلفة إلا محاولات فى هذا الطريق؛ لا ينقص من قيمتها ما أصاب بعضها من الجمود والتكرار.

ونحن اليوم فى حاجة إلى جهد علمى منظم فى سبيل إعادة «تقديم التراث» تقديما معاصرا، وإن الإنسان ليتساءل: كم من المثقفين اليوم ـ فضلا عن القراء العاديين أو عن غير القراء ـ لديه فكرة حية، لا فكرة متحفية، عن أعمال الجاحظ وأبى حيان وأبى العلاء والمتنبى وابن سينا والغزالى وابن رشد وعبدالقاهر والآمدى وأبى تمام وابن عربى والفخر الرازى والمبرد وابن دريد وغيرهم، وكم منهم لا تقف معلوماته حول هؤلاء الأعلام عند نص مدرسى قديم تجرعه لكى يمتحن فيه، أو حتى ـ مع حسن الظن ـ عند ارتياد لنتاجهم نشدانا لسلامة اللغة وصحة الأداء، دون الطموح إلى ما وراء ذلك، من الوصول إلى منابع الإبداع الأدبى والفكرى، التى علينا أن نجاهد لالتقاط نغمتها الصحيحة والإفادة منها فى تشكيل النغمة الملائمة لعصرنا.

إن «إعادة قراءة التراث» قد تكون مطلباً مهماً لتحقيق «الإحياء الأدبى والفكرى» الذى ندعو إليه جميعاً، وفى إطار هذا التصور سوف نعود لإلقاء نظرة على أحاديث ابن دريد من خلال المخطوتين اللتين أشرنا إليهما.

توجد أجزاء من النشر الأدبى لابن دريد الذى تنتمى الأحاديث إليه، فى مجموعتين من المؤلفات؛ مجموعة تنسب إليه، ومجموعة تنسب إلى من روى أو نقل عنه. وفى إطار المجموعة الأولى توجد مؤلفات مخطوطة وأخرى مطبوعة، فهناك:

١ ـ مخطوطة كتاب (الأخبار المنثورة)، وقد قال عنها بروكلمان: «توجد أوراق من الجزء الرابع والخامس والسادس منه فى المكتبة الخالدية بالقدس»[٤٢].

٢ ـ رسالة طبعت بعنوان: (كتاب الفوائد والأخبار) تحقيق إبراهيم صالح فى مجلة مجمع اللغة العربية فى دمشق، المجلد السابع والخمسون سنة ١٩٨٢م.

٣ ـ رسالة بعنوان: (من أخبار أبى بكر بن دريد) تحقيق عبدالمحسن المبارك فى مجلة «المورد» العراقية، المجلد السابع سنة ١٩٧٨م.

٤ ـ كتاب بعنوان: (تعليق من أمالى ابن دريد) تحقيق السيد مصطفى السنوسى، وقد صدر عن المجلس الوطنى للثقافة والفنون بالكويت سنة ١٩٨٤م.

ولعل الكتاب الأخير يأتى ـ من حيث الأهمية ودلالة الجزء الحاضر على الكل الغائب ـ فى مقدمة هذه الأعمال المنثورة لابن دريد، فقد اشتمل الكتاب على جملة مختارات من «أمالى ابن دريد» ودلت عباراته على وجود كتاب كبير الحجم كان يسمى (أمالى ابن دريد)، وكان يتكون من سبعة أجزاء على الأقل وقد بقيت هذه الأجزاء حتى منتصف القرن السابع الهجرى؛ تاريخ نسخ مخطوطة (تعليق من أمالى ابن دريد) سنة ٦٤١هـ، حيث أشارت المخطوطة إلى بعض أجزاء (أمالى) ابن دريد فى صفحات متعددة، وحيث اختتمت بعبارة «هذا آخر الجزء السابع من أمالى ابن دريد»[٤٣]. ومن اللافت للنظر أن يكون تاريخ الحديث عن كتاب نثرى لابن دريد من سبعة أجزاء، مقارب لتاريخ الحديث عن ديوان شعرى له من خمسة أجزاء فى عبارة القفطى التى أشرنا إليها سابقا. وقد توفى القفطى سنة ٦٤٦هـ، أى فى العقد نفسه الذى نسخت فيه

مخطوطة «تعليق من أمالى ابن دريد». ومعنى ذلك أن هذين الكتابين وغيرهما لابن دريد كانا معروفين فى المكتبات العربية بعد وفاته بأكثر من ثلاثة قرون؛ ومن ثم فتأثير هذه الكتب فى النتاج الأدبى فى هذه الفترة وما بعدها ينبغى أن يوضع فى حساب الدارس دائماً.

على أن العبارات التى أشارت إليها مخطوطة (تعليق من أمالى ابن دريد) تلقى ضوءا على ما أشار إليه بروكلمان من وجود مخطوطة كتاب «الأخبار المنثورة» فى المكتبة الخالدية بالقدس، والإشارة إلى وجود أوراق من الجزء الرابع والخامس والسادس من هذا الكتاب. فهناك احتمال أن تكون الأخبار المنثورة هى (الأمالى) المفقودة؛ خاصة أن الموضوع واحد فى الكتابين، وأن عدد الأجزاء المشار إليها متقارب، وأن من المستبعد قليلا أن يكون ابن دريد قد ألف كتابين كبيرين، أحدهما من سبعة أجزاء والآخر من ستة على الأقل، حول موضوع واحد. وإذن، فالاحتمال الذى يظل فرضا حتى رؤية مخطوطة القدس أن تكون هذه المخطوطة جانبا من (الأمالى) المفقودة التى لخصها أو عرض جانبا منها (تعليق من أمالى ابن دريد).

التحقيق العلمى الذى صاحب مخطوطة (تعليق من أمالى ابن دريد) للسيد مصطفى السنوسى، تحقيق علمى جيد، عرف قيمة المخطوطة، وأعطاها حقها من العناية، وصدرها بدراسة جيدة متأنية عن ابن دريد، وحاول أن يصل الأخبار الواردة فيها برواياتها فى كتب التراث النثرى المتعددة لتوثيقها وضبطها. وفى هذا الإطار استطاع المحقق - كما يقول - توثيق نحو ثمانين فى المائة من مجمل المادة التى تعرض لها الكتاب، وهى مادة بلغت فى مجملها نحو مائتين وأربعين خبرا ومائة وسبعين مقطوعة شعرية، وهو جهد علمى جاد ومفيد.

غير أن المحقق فاته فى بعض الأحايين أن يعرض نصوص الأحاديث والأخبار على أحاديث ابن دريد التى رواها أبوعلى القالى فى (أماليه)، والتى تشكل أهم مصدر موثق لأحاديث ابن دريد عند القدماء والمحدثين، مع أن المؤلف رجع إلى «أمالى» أبى على القالى بل عدها المرجع الأول فيما رجع إليه من الكتب القديمة[٤٤]، واستطاع إرجاع بعض الأخبار إليها. ومع ذلك، فقد ند عنه عدد لابأس به من هذه الأخبار، لم يقابل فيها بين ما جاء فى «التعليق» وما جاء فى «أمالى القالى».

فهو عندما يعرض لحكاية «الغلام الأحمق» الذى قال لأمه: «يوشك أن ترينى عظيم الشأن»، ويعلل أمله قائلا لأمه التى تستغربه: «أما علمت أن هذا زمان الحمقى وأنا أحدهم»، حين يورد هذا الخبر، يعلق عليه بأنه: «لم يجده فى أخبار الحمقى والأغبياء لابن الجوزى»[٤٥]، ويكتفى بهذا، مع أن الخبر ورد فى «أمالى القالى» بين أحاديث ابن دريد[٤٦]. وحين يورد المجلس الذى عقده معاوية لبيعة يزيد يورد خطبة عمرو بن سعيد فى البيعة ويوثقها بالرجوع إلى (زهر الآداب) و(عيون الأخبار) و(العقد الفريد) مع أنها وردت أولا فى (الأمالى) المنسوبة إلى ابن دريد[٤٧]. وكذلك الشأن بالنسبة إلى حديث الأعرابى المعتذر عن الإطالة فى المدح بعبارات بليغة، فهو كذلك من أحاديث ابن دريد المروية فى (الأمالى)[٤٨]. أما نصيحة زياد لعماله التى أوردها مستندا فى توثيقها إلى (عيون الأخبار) فهى كذلك من مرويات أبى على القالى عن ابن دريد[٤٩]، وتشبيه بعض علماء الهند صحبة السلطان بالجبل الوعر فيه الثمار الطيبة والسباع العادية يرد فى (تعليق من الأمالى) ويوثقه المحقق بالرجوع إلى (عيون الأخبار)، وهى - بالإضافة إلى هذا - من مرويات القالى عن ابن دريد[٥٠]. أما الأعرابى الذى يشاور ابن عمه ويأخذ بنصيحته، فقد رواها التعليق من «أمالى» ابن دريد ووثقها المحقق بالرجوع إلى (عيون الأخبار) فقط، مع أنها من مرويات القالى عن ابن دريد كذلك[٥١].

إن هذه النماذج التى لم يتم فيها توثيق ابن دريد فى (التعليق) من خلال أحاديث ابن دريد المروية فى (الأمالى)، لاتقلل من قيمة المجهود الطيب الذى أشرنا إليه، ولكنها تشير إلى أن مزيدا من الجهد ما زال مطلوبا فى محاولة جمع تراث ابن دريد من النثر الفنى، وتوثيق هذا التراث وإعادة تقديمه.

ألحق محقق المخطوطة بكتاب (تعليق من أمالى ابن دريد) ملحقا أسماه ملحق بـ(أمالى ابن دريد فى أمالى القالى ومزهر السيوطى)؛ وهو ملحق صغير، وأورد فيه خمس روايات فقط مما ورد فى «أمالى» القالى منسوبا إلى ابن دريد. والحق أننى لم أستطع أن أفهم سر تخصيص هذه الروايات الخمس من بين نحو سبعمائة خبر رواها القالى عن ابن دريد، وأشار إليها المحقق نفسه فى مقدمته للكتاب(٥٢). وقد ظننت فى البداية أنها الأحاديث التى ورد فيها لفظ «أملى علينا ابن دريد»، كما يوحى بذلك الحديث الأول، لكننى وجدت الحديث الثانى يفتتح بعبارة «حدثنا» وكذلك الخامس من هذه الأحاديث(٥٣). ومن هنا، فقد ظلت حكمة وجود هذا الملحق، أو على الأقل الجزء الخاص منه بـ«أمالى» القالى خافية على.

إذا كان هذا هو مجمل الآثار النثرية المعروفة فى الكتب المنسوبة إلى ابن دريد، فإن هناك آثارا نثرية أخرى وجدت فى كتب علماء رددوا أو نقلوا عنه، ومن بين هذه الكتب كتاب (قطوف الوريد) الذى لخص فيه جلال الدين السيوطى «أمالى ابن دريد»، وأشار إليه محقق «التعليق» إلى أنها أكثر من مائة وخمسين خبرا(٥٤).

لكن المصدر الرئيسى فى هذا اللون من المؤلفات، دون شك، يتمثل فى كتاب (الأمالى) لأبى على القالى التلميذ المباشر لابن دريد، الذى حمل معه كثيراً من علم ابن دريد مدونا فى الصدور أو القراطيس، وأملى على شهود مجلسه أيام الخميس فى مسجد قرطبة كثيرا من الروايات والأخبار المنسوبة إلى ابن دريد، مشفوعة بوفاء التلميذ واحترامه للأستاذ، فلم يكن يتحدث عنه إلا قائلا: «وحدثنا أبوبكر رحمه الله»، ويفرده بهذا الدعاء بين عشرات الأعلام الآخرين الذى ينقل عنهم فى «أماليه». ولقد مثلت الأحاديث المنسوبة إلى ابن دريد نحو ثلث كتاب (الأمالى)، وتردد اسم ابن دريد فى معظم صفحات الكتاب ترددا يذكر بشيوع اسم سلفه الخليل ابن أحمد على صفحات الكتاب لسيبويه.

ولأهمية وكثرة وتنوع الأحاديث التى رواها القالى عن ابن دريد، سنقتصر همنا على إعادة «تقديمها» هنا، وفقا للمنهج الذى أشرنا إليه، لكى تضاف إلى ما حقق بالفعل من الأحاديث المنسوبة مباشرة لابن دريد، مشكلة بذلك حلقة فى سلسلة، ينبغى أن يستمر العمل فى تطويرها حتى تتشكل لدينا صورة ميسورة للقارئ المعاصر حول هذا التراث الفنى المهم.

منهج التناول:

لكى نوضح المنهج الذى نود أن نقيم على أساس منه «تجسيد النص الأدبى الغائب» لأحاديث ابن دريد التى رواها القالى، ينبغى أن نتبين أولا المنهج الذى اتبعه القالى نفسه فى إيراد هذه الأحاديث، وهذا المنهج قد تلخصه كلمة «الأمالى» التى اختارها القالى عنوانا لما أورده من مختارات حفظها عن العلماء السابقين عليه، وهذه «الأمالى» اتخذت شكل محاضرات شفهية تعرف طريقها إلى الوجود عن طريق آذان الناس ممن يحضرون مجلس أبى على فى مسجد قرطبة، قبل أن تعرفه لاحقاً عن طريق «عيون» القراء فى الأمكنة والأزمنة الأخرى. ومن ثم، فإنها اتبعت منهج «المجلس» الذى يعتمد على الإمتاع من خلال تنوع الموضوعات وتشعبها، لا من خلال وحدتها وتعمقها، ثم إنها أرضت من خلال ذلك ذوق العصر الذى كان يأنس إلى هذا النوع من المعارف

المتنوعة، لا على مستوى السماع فقط ولكن على مستوى القراءة كذلك فى كتب «الأخبار» التى لا شك أن ابن دريد كان له تأثير بارز فى تشجيع تلامذته على التأليف فيها. والمنهج الأمثل فى هذا اللون من الكتب يلخصه تلميذ آخر لابن دريد ممن عاصروا القالى، وحضروا معه مجلس أبى بكر، وهو المسعودى صاحب (مروج الذهب)؛ فقد لخص المسعودى هذا المنهج المنشود خلال حديثه عن كتاب كان يعتزم تأليفه فى هذا المجال، ويبدو أنه لم يقدر له تأليفه. يقول المسعودى فى (مروج الذهب):

«وأرجو أن يفسح الله لنا فى البقاء، ويمد لنا فى العمر، فنعقب تأليف هذا الكتاب بكتاب آخر نضمنه فنونا من الأخبار، وأنواعا من طرائف الآثار، على غير نظم من التأليف ولا ترتيب من التصنيف، على حسب ما سنح من فوائد الأخبار، ونترجمه بكتاب (وصل المجالس بجوامع الأخبار ومختلط الآثار)»[٥٥].

وهذا المنهج هو ما اتبعه القالى؛ فليس هناك نظم من التأليف ولا ترتيب من التصنيف، وإنما تأتى الأخبار على حسب ما سنح من فوائدها. والفوائد تختلف من مؤلف إلى آخر؛ فقد يرى مؤلف الفائدة فى إيراد موضوع معين، وقد يرى آخر الفائدة فى إيراد طريقة معينة للتعبير، أو فى إيراد آراء فكرية أو فلسفية أوفقهية أو غيرها، أو يراها فى التعبير اللغوى فى ذاته، ويبدو أن هذه الفائدة كانت موضع تركيز أبى على القالى، وكادت أن تكون فى بعض الأحاديث الخيط الخفى الذى يجمع بين خبرين أو مجموعة أخبار متلاحقة؛ ونقول «كادت» لأنه فى كثير من الأحيان، أيضاً، ينعدم هذا الخيط فلا يرى رابط بين الأخبار المتلاحقة، سوى رابط الفائدة والمتعة اللغوية والأدبية بعامة.

فى مقابل هذا الخيط الخفى، لم يهتم القالى بخيوط أخرى كان يمكن أن تجمع بين الأحاديث المتناثرة، وتوجد بينها لونا من المتعة ربما يقدم مذاقا مختلفا، ومنها الروابط الموضوعية؛ فهناك مجموعات من الأحاديث تدور حول «الأعراب والبادية»، وتعكس عالمهم فى عيون أهل الحضر من زوايا متعددة تمتد من البلاهة والغفلة إلى الأناة والحكمة. وهناك أحاديث أخرى تدور حول عالم «النساء والعشق» وتعكس بدورها صورة عن المرأة فتاة وزوجاً وأما وعاشقة ومعشوقة، خاضعة للتقاليد ومتحايلة عليها، وذات دور مهم فى المجتمع وإدارة شؤونه. وهناك أحاديث عن عالم «الطرافة والنوادر» وهى تضم طوائف كثيرة بعضها يعيش على هامش المجتمع مثل الحمقى، وبعضها يمر بمواقف حرجة وطريفة، والشعراء لهم نصيب وافر فى هذا الباب. وهناك أحاديث حول «عالم الكهانة» الذى انقرض بمجئ الإسلام، لكن ظلت بقايا له فى وجدان الناس، وظلت تساؤلات وأساطير وأخبار تتناقل عن هؤلاء الذين يعرفون المخبأ أو يدعون ذلك. وأحاديث عن عالم «الجنوب» تميل بدورها إلى إعطاء صورة عن جانب مختلف من الحضارة العربية القديمة، سواء على مستوى غرابة اللغة التى يعد الإلمام بها ضربا من الثقافة الرفيعة، أو على مستوى العادات التى تعيش بين الأقيال والملوك فى الجنوب. أما أحاديث عالم «الحكمة والفصاحة»؛ فقد جمعت نوادر عن المواقف المتميزة وصياغتها المحكمة التى تمليها التجربة الإنسانية، سواء ما كان منها عربى اللسان أو معرباً، ويأتى عالم «التاريخ» ليمد الأحاديث بجملة كبيرة تسند الأحاديث فيها إلى أسماء تاريخية معروفة كمعاوية وعبدالملك، ولكنها تعكس قبل كل شئ صورة هذه الشخصيات فى الوجدان الجماعى قبل أن تعنى بإثبات خبر موثق «حقيقى» عنهم.

إن هذه الملامح التى تمثل القيمة الفنية التى ربما تكون «الأولى» فى الأحاديث، لم يهتم بها القالى، ولم يقف الأمر به عند عدم الاهتمام بتجاور الأحاديث المتصلة بموضوع واحد، بل ولا حتى الأحاديث المتصلة

بشخص واحد، وإنما كان يحدث أحيانا أن نجد القصة الواحدة متصلة الأجزاء تروى فى موضوعين متباعدين دون الإشارة إلى جزئها الآخر. ومن أمثال ذلك أن القالى يورد حديثا فى الجزء الثانى عن البخترى بن أبى صفرة، وكيف أن امرأة أحد الأمراء راودته عن نفسها فأبى فكادت له عند المهلب بن أبى صفرة فغضب عليه، ويورد بعدها بنحو مائتى صفحة جانبا آخر من الحديث يتصل بغضب المهلب بن أبى صفرة على البخترى وعدم إسناد أعمال إليه، واعتذار البخترى وقبول المهلب للاعتذار. ولا شك أن الخبرين ربما شكلا فى الأصل رواية واحدة عند ابن دريد، خاصة أن سند الرواية فيهما واحد، فهو يمر من ابن دريد إلى السكن بن سعيد إلى محمد بن سعيد إلى محمد بن عباد، لكن الذى جزأ الرواية هو نهج القالى فى البحث عن تعبير معين هنا وتعبير غيره هناك، أو هو ما سنحت به الذاكرة فى كل موقف.

ومن هنا، فإننا نرى محاولة اتخاذ المنهج المقابل، بمعنى أن تكون نقطة البدء من موضوع الحديث لا لغته وأن يصنف تبعا لذلك، وأن نجمع الأحاديث المتشابهة موضوعا فى إطار واحد على النحو الذى أشرنا إليه، فربما يساعد ذلك على اقتراب القارئ المعاصر من نص غائب مجسد من نصوص التراث العربى القديم.

الهوامش

(١) Philipe Van Ticghme **Dictionnaire de Littératures** Tom II p. 1912 PUF, Paris 1968.

(٢) **زهر الآداب وثمر الألباب** لأبى إسحاق إبراهيم بن على الحصرى القيروانى، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم المرحوم **زكى مبارك، حققه وزاد فى تفصيله وضبطه** وشرحه محمد محيى الدين عبدالحميد، ج١، ص ٣٠٥ ـ دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢.

(٣) **رسائل البديع**، ص ٤٧، ٣٨٩، ٣٩٠، ٥١٦، نقلا عن الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع ص ٤٤٢.

(٤) **مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى**، وشرحها للعلامة الفاضل الشيخ محمد عبده المصرى، ص ٦، الدار المتحدة للنشر الطبعة الثانية بيروت، ١٩٨٣م.

(٥) هامش ٢ ص ٤٤٢، **الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع**.

(٦) حول دلالات الأعداد على المبالغة فى اللغات والآداب العالمية، انظر كتابنا **الأدب المقارن النظرية والتطبيق**، مبحث ألف ليلة وليلة، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م.

(٧) شوقى ضيف: **المقامة**، ص ١٦ وما بعدها، سلسلة فنون الأدب العربى، الفن القصصى، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة ١٩٨٠.

(٨) مارون عبود: **بديع الزمان الهمذانى**، ص ١٨، سلسلة نوابغ الفكر العربى، الطبعة الخامسة دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠.

(٩) لمزيد من التفصيل حول هذه القضية انظر: غنيمى هلال، **النقد الأدبى الحديث**، ص ٤٩٦ وكذلك كتابه **الأدب المقارن**، ص٢٢٣، وما بعدها، وانظر كذلك: شوقى ضيف، **المقامة**، ص ١٦ وما بعدها، وزكى مبارك: **النثر الفنى فى القرن الرابع**، ص ٢٤٨ وبروكلمان فى **دائرة المعارف الإسلامية**، مادة: مقامة.

(١٠) انظر مقدمة الطبعة الأولى **لزهر الآداب**.

(١١) انظر القصة فى: **العقد الفريد لابن عبدربه**، ج ٦ ص ٣٠٤ وما بعدها، منشورات دار ومكتبة الهلال، تقديم خليل شرف الدين ـ بيروت ١٩٨٦م. ويلاحظ أنه لم تأت فى رواية **العقد الفريد** الإشارة بوضوح إلى ابن دريد على أنه صاحب الرواية، وإنما أشير إلى أبى بكر. وكذلك فعل صاحب **حدائق الأزهار**.. وفى المسألة إذن نظر.

(١٢) انظر **الأمالى**، ج ٢، ص ٢٧٦.

(١٣) المرجع السابق، ١ : ٨٠.

(١٤) المرجع نفسه، ١ : ٩٢.

(١٥) المرجع نفسه ،١ : ٢٣٠.

(١٦) المرجع نفسه، ١ : ١٥٢.

(١٧) المرجع نفسه، ٢ : ٩٨.

(١٨) المرجع نفسه،١/ ١٢٦، ١٣٤، ٢/ ٢٨٩.
(١٩) المرجع نفسه، ج ٢ ص، ٢٩.
(٢٠) المرجع نفسه، ٢ / ٢١.
(٢١) المرجع نفسه، ج ٢، ص ٣٥.
(٢٢) المرجع نفسه ،ج ١، ص، ١٢٦.
(٢٣) لو طبق ذلك على أدعياء الشعر المجترئين عليه فى عصرنا لنفدت الشياه والجمال.
(٢٤) المرجع نفسه، ج٢، ص، ٢٦٥.
(٢٥) انظر **مقامات أبى الفضل بديع الزمان**، تحقيق محمد عبده، ص ٢٢٢ وما بعدها، و١٤١ وما بعدها، و١ وما بعدها، وانظر كذلك: **شوقى ضيف، المقامة**، ص٢٥ وما بعدها.
(٢٦) **مقامات أبى الفضل بديع الزمان**، ص ٥٢ وما بعدها و١٢٨ وما بعدها.
(٢٧) المرجع السابق ص ٥٥.
(٢٨) **الصوت المنفرد**، تأليف فرانك أوكنور، ترجمة محمود الربيعى، المجلس الأعلى للفنون والآداب، القاهرة سنة ١٩٧٠.
(٢٩) شوقى ضيف، **المقامة** ص ١٨.
(٣٠) **الأمالى**، ج٢، ص ١٩٤.
(٣١) المرجع السابق ج ١ ص١١٣.
(٣٢) انظر: آدم ميتز، **الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى**، ص ٤٤١.
(٣٣) **الأمالى**، ج ٢، ص ٥٩.
(٣٤) المرجع السابق ج ٢ ص ٣٠٨، وانظر كذلك حديث الأعرابى وهلال رمضان فى **الأمالى**، ج١، ص ٣١، والأعرابى الذى يُطلب منه مهر كبير، ج ١، ص ٢٨٣.
(٣٥) انظر على سبيل المثال نماذج لهذه الأحاديث: الأمالى، الجزء الأول، ص ٢٢، ٤٣، ٥١، ٥٢، ٦١، ١٣٩، ١٩٤، ٢٢١، ٢٣٩، والجزء الثانى، ص ١٤، ٧١، ٨١.
(٣٦) المرجع السابق، ج ٢، ص ١٠٥.
(٣٧) المرجع نفسه، ج ٢، ص ١٠٤، وج ١ ص١٦.
(٣٨) المرجع نفسه، ج ٢ ،ص ص ٨٣، ٨٦.
(٣٩) المرجع نفسه، ج ٢، ص ١٢.
(٤٠) المرجع نفسه، ج ٢، ص ٩٥.
(٤١) انظر كتاب أبى الفرج عبدالرحمن بن على بن الجوزى:(ت ٥٩٨هـ): **أخبار الحمقى والمغفلين**، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٨٣.
(٤٢) انظر: كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربى**، ترجمة عبد الحليم النجار، الطبعة الرابعة، دار المعارف مصر، ص ١٨٤.
(٤٣) انظر: **تعليق من أمالى ابن دريد**، تحقيق السيد مصطفى السنوسى، ص ٥٣، الكويت ١٩٨٤.
(٤٤) انظر: المرجع السابق، ص٥٩.
(٤٥) المرجع نفسه، ص ١٤٠.
(٤٦) كتاب **الأمالى لأبى على القالى**، ج ٢، ص ٩٥، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٨٤.
(٤٧) انظر: **تعليق**، ص ١٥٠، **والأمالى** ج ٢، ص ٧١.
(٤٨) انظر: **تعليق**، ص ١٥٠، **وأمالى القالى** ج ٢، ص٧١.
(٤٩) انظر: **تعليق**، ص ١٥١، **وأمالى القالى** ج٢، ص ٨٠.
(٥٠) انظر: **تعليق** ص ١٥٣، **وأمالى القالى** ج ٢، ص ١٢١.
(٥١) انظر: **تعليق** ص ١٥٣، **وأمالى القالى** ج٢، ص ٨٠.
(٥٢) انظر: ص ٤٩ من مقدمة تحقيق **التعليق**.
(٥٣) المرجع السابق، ص ٢١١ وما بعدها.
(٥٤) انظر: **التعليق**، ص٤٩.
(٥٥) أبو الحسن على بن الحسنى المسعودى، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، شرح مفيد قميحة،ج ٤، ص ٤٣٥، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٦.

القمر الأسود
أو النص القاتل*

عبدالله محمد الغذامي**

١ ـ المقامة البشرية:

المقامة البشرية هي المقامة الحادية والخمسون من مقامات بديع الزمان الهمذاني. وهي مقامة فريدة ومثيرة؛ فيها خصائص تميزها عن سواها من المقامات، مثلما أنها تنطوي على أسئلة مهمة تهم الباحث في نظرية الإبداع وفي التداخل النصوصي، وتكشف عن وجوه مثيرة من وجوه (المشاكلة والاختلاف).

وتأتي حكاية هذه المقامة من حديث يتحدث فيه عيسى بن هشام، يروي فيه قصة الصعلوك الفارس الشاعر بشر بن عوانة. ولقد قام هذا الصعلوك بفعل من أفعال الصعلكة التقليدية فأغار على ركب فيه امرأة جميلة.

لقد تزوج بشر بهذه الجميلة المأسورة، وصارت الفتاة في حوزته وأطلق كلمة الرضا والفرح: «ما رأيت كاليوم»(١). ولا ريب أن الفتاة أيضاً لم تر مثل هذا اليوم الذي وقعت فيه وقعة لا فكاك لها منها؛ حيث صار جمالها سبباً لعبوديتها. ولكن مثلما أن الجمال قد أوقعها في العبودية، فإن فطرتها الشعرية سوف تفك أسرها. وهكذا تتدخل القصيدة لتكون وسيلة للخلاص؛ حيث تشرع المرأة الجميلة بترداد أبيات عن ابنة عمّ بشر، تذكر فيها جمال ابنة العمّ وسحرها وتتعجب من تفريطه بها، وتوحي إليه أنه لو رأى ابنة عمّه (فاطمة) فإنه سيزهد بكل من عداها من النساء، فأثارت بذلك رغبة بشر في البحث عن المكنون، فترك المرأة الجميلة وراح يطلب طريقا إلى ابنة عمّه.

وهنا يدخل بشر في حكاية أخرى مع عمّه الذي يتأبى عليه ويمنعه من الزواج من فاطمة، مما أدّى إلى تحوّل بشر إلى رجل فتاك سعيا للانتقام من عمه على موقفه هذا «فكثرت مضراته على القوم واتصلت معراته إليهم فاجتمع رجال الحي إلى عمه وقالوا كفّ عنا

---

* تشكل هذه الدراسة جزءاً من كتاب عن (المشاكلة والاختلاف) في نظريات النقد العربي وفي تمثلاتها النصوصية.

**جامعة الملك عبدالعزيز، جدة، السعودية.

مجنونك». ولم يجد العم هنا سوى الحيلة والمكر؛ حيث قال لبشر:

«إنى آليت أن لا أزوج ابنتى هذه إلا ممن يسوق إليها ألف ناقة مهرا، ولا أرضاها إلا من نوق خزاعة ـ وغرض العمّ كان أن يسلك بشر الطريق بينه وبين خزاعة فيفترسه الأسد، لأن العرب قد كانت تحامت عن ذلك الطريق وكان فيه أسد يسمى داذا وحيّة تدعى شجاعا...».

ودخل بشر فى مصارعة مع الأسد ثم صارع الحيّة وغلبهما، ولما قتل الحية بعد قتله الأسد قال له عمّه معترفا ونادما:

«إنى عرضتك طمعاً فى أمر قد ثنى الله عنانى عنه فارجع لأزوجك ابنتى، فلما رجع جعل بشر يملأ فمه فخرا حتى طلع أمرد كشق القمر...».

لم ينهزم بشر ولم يمت ولكنه ـ أيضاً ـ لم يتزوج من فاطمة؛ ذاك لأن الأمرد الذى كشق القمر جاء ليكسر عزة البطل ويهشم غروره وينهى حكاية بطولته التى لا تنثنى، فيصارعه ويتمكن منه مرارا أثناء المبارزة، ولكنه يحجم عن قتله ويكتفى بإحداث كلوم وجراح بلغت عشرين طعنة بالرمح فى كلية بشر، وعشرين ضربة بعرض السيف. ولم يتمكن بشر من واحدة.

ثم قال له الفتى: «يا بشر سلم عمك واذهب فى أمان. قال: نعم، ولكن شريطة أن تقول من أنت».

فقال الفتى: «أنا ابنك من تلك المرأة الجميلة التى خطفتها من الركب».

وهنا يستسلم بشر بعد أن اكتشف أن الحيّة تلد الحيّة، ويتنازل عن فاطمة ابنة عمه حيث يزوجها لهذا الأمرد (انظر النص الكامل فى الملحق).

تلك هى قصة هذه المقامة. وقد يبدو الأمر بسيطا عند هذا الحدّ، لولا أن النص ينطوى على تركيب نصوصى معقد.

فهذا الصعلوك بشر ليس فارسا يقتل ويحب ويقطع الطريق فحسب، وإنما هو شاعر أيضا، وله فى النص قصيدة لها حكاية خاصة. كما أن هذا الفارس الجبار لا يكتفى بسلسلة من الانتصارات والنجاحات ولكنه ينهزم أيضاً. وما بين الفوز والخسارة، وما بين البداية والنهاية، تتشابك أمور تجعل المقامة نصا من نوع مختلف وتجعلها نصا اختلافيا سنقف عند ملامحه فى الفقرات المتوالية هنا.

٢ ـ اختلاف الاختلاف:

إن الكتابة عن شئ ينتسب إلى بديع الزمان الهمذانى هى كتابة عن الابتكار وعن الاختلاف. فهذا رجل ابتكر فنّا جديدا على غير سابق مثال، وأبدع فى هذا المبتكر، ومنه صارت المقامات جنسا أدبيا ذا شخصية متميزة.

والمقامة نص أدبى يقوم على حكاية، ويقوم على نظام؛ فالحكاية معنى سردى، والنظام إيقاع إنشائى. وبين السرد والإيقاع علاقات من الترابط الذى يشبه التواطؤ. فكأن النص يتواطأ ويتآمر من داخل هذه التركيبة (السردية/ الإيقاعية) كى يوقع القارئ فى حبائله ويستحوذ عليه، بواسطة السيطرة أو الاستدراج؛ حيث تخضع أحاسيس القارئ لسلطة الإيقاع المتلاحق، ولإغراء السرد الذى يكفل تنبه القارئ للنص. كأنما الإيقاع يخدر والسرد يوقظ، ويكون المتلقى حينئذ لعبة بيد النص، فيصحو القارئ ويغفو حسب توجيه النص وإرادته.

هذا سحر بيانى ابتكره بديع الزمان فأوغر به صدر زمانه. ولم يجد ذاك العصر من حيلة يواجه بها سحر هذا الساحر إلا بتسريب السمّ إليه، ودفنه حيّا [٢].

لم يستطع عصر الهمذانى أن يستوعب إبداعيته فسقاه السم، ولما لم يقتله السم دفنه زمنه حيًا ليتولى التراب قتله وتخليص العصر منه.

مات بديع الزمان الهمذانى مطمورا تحت التراب وانطمر معه ما يقارب ثلاثمائة وخمسين مقامة وبقى لنا إحدى وخمسون لا أكثر، وبين يدينا الآن آخر المتبقيات ودرتهنّ.

وقد يحسن بنا أن نتساءل عن السبب الذى جعل المقامة تجمع بين السرد والإيقاع، وهو سؤال يردنا إلى الأصل الإبداعى الذى تقوم عليه المقامة، وهو أصل يجمع بين الشفاهية والكتابية. فالمقامة فن شفوى فى أصلها، وهى «اسم للمجلس والجماعة من الناس، وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة»(٣).

إنها مجلس الجماعة وأحدوثتهم، والمتحدث هنا يقوم ويقول، وأن «تقوم فتقول» فهذا معناه مقامة. وفى أدب العرب وتاريخهم مقامات كثيرة (٤)، تدور حول القيام والقول، مما يعقد علاقة عضوية بين جذرى: قام وقال، وهذا هو جوهر الفعل الشفاهى. ومن هنا يأتى الخطاب السردى، ثم دخل الإيقاع متمثلا بالجمل المسجوعة المتوازنة فى اقتصادها اللغوى وتوازنها، تولى بديع الزمان صياغتها صياغة توحد ما بين الشفاهى والكتابى، فكتبها مراراً وارتجلها أحيانا، وتعمد تقديمها على أنها فن خاص لمؤلف محدد، ووضع لها إطاراً روائيا وحبكة سردية، وإيقاعا متواترا، فأخرجها من العمومية والجماعية وأدخلها فى فن الإنشاء وصناعة الأدب، ولم تعد فناً جماعيا (شفاهيا) ولكنها ظلت تحتفظ بمزايا الشفاهية ومظاهر الجماعية من خلال انتسابها إلى راوية وهمى وإلى أبطال خارقين وخياليين. غير أن وهمية الراوى وخوارق الأحداث لم تنف اسم المؤلف الفرد، أو المبدع المحدد، واصطبغت بصبغة إبداعية ذات تميز وتخصيص وتصنع، أو لنقل: وصناعة.

تقوم وظيفة المقامة على فعل القيام والقول (أن تقوم فتقول) فهى - إذن - تحمل سمات من العرض والتمثيل والأداء الصوتى. وهذا يعنى أن المبدع (أو المنشئ) لا يقرأ ولكنه يقول. إنه لا يقرأ من نص مكتوب، ولكنه إذا ما قام وقال فإنه ينطلق من ذاكرة، إما عن حفظ أو عن ارتجال. فهى - لذا - فن يحمل بعض خصائص العرض المسرحى التمثيلى، ولذا فإنها تتجه إلى الإثارة والمفاجأة والمفارقة والسخرية مستخدمة لذلك أساليب اللغة وحيلها بالإيقاع والسرد.

يحدث ذلك فى زمن أدبى عربى اشتهر وعرف بأنه زمن البلاغة والبديع، وهذا هو المزاج الثقافى للعصر. وهنا سوف نجد علاقة عضوية ما بين البديع من حيث هو فن بلاغى مثير فى تلك الفترة وبين لقب الهمذانى فى كونه بديع الزمان فى زمان البديع.

هذه علاقة عضوية فى أن يكون ملقبا بلقب بديع الزمان، ويكون عصره زمان البديع. مما يجعل الهمذانى علامة على عصره وعنوانا له وعليه. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن هذه العلاقة تقف وراء طبيعة تكوين المقامة فى إبداعيتها وبديعيتها، سرداً وإيقاعا.

لقد ابتكرها بديع الزمان؛ حيث جعلها جنسا أدبيا قائما بذاته. ولذا، فقد اختلف، أو لعله اختلف فابتكر. ومزية الاختلاف هذه لا تقف عند إبداعه هذا الفن، ولكنها تتحرك معه داخل المقامات؛ حيث نجده يختلف عن نفسه ويقدم مقامة لا تشبه ما صار معهودا عن هذا الفن؛ إنه يبتكر داخل الابتكار، ويختلف من داخل الاختلاف، وهذه هى ميزة المقامة البشرية.

وأول ما نلحظه على هذه المقامة هو تراجع السجع فيها، حتى لكأنها غير مسجوعة. لقد طغى السرد فيها على الإيقاع. ولعل هذه المقامة من ضمن المقامات المرتجلة، ولقد ذكر بعض مترجميه أنه كان يرتجل بعض مقاماته(٥).

هذا سبب ـ إن صار ـ يعد سبباً خارجياً، ولعل ما هو أهم من ذلك أن المقامة نفسها تنطوى على سلطان إبداعى مهيمن أنسى بديع الزمان نفسه وفنه، وجعله يندمج مع النص اندماجا يستسلم فيه المؤلف لإرادة النص وشروطه. وفى هذه المقامة ما يبرر قولنا هذا، كما سنقول فى مدارج الدراسة.

ولئن كانت المقامات فنا من نوع خاص، فإن هذه المقامة أكثر خصوصية وتميزا عن سواها، ليس لأنها فقدت السجع ـ فحسب ـ ولكن لأنها أيضا ذات إشكالات دلالية وفنية تفرض نفسها علينا مثلما فرضت نفسها على مبدعها من قبل فأنسته نفسه وأنسته أسجاعه، وأحلت الشرط الإبداعى محل العرض الفنى.

٣ ـ صوت النص:

٣ / ١

فى المقامة البشرية تطغى الوظيفة السردية وتحتل النص، وفى مقابل ذلك يتراجع الإيقاع ويختفى السجع أو يكاد. وهذا اختلاف نوعى يميز هذه المقامة، حيث تصير «الأحدوثة» فيها جوهر النص.

وتأتى المقامة ظاهريا مثل سائر المقامات البديعية؛ إذ تتحرك عبر ثلاثة محاور: أولها محور الراوى الذى هو فاعل الحديث والقول: «حدثنا عيسى بن هشام قال». والثانى هو المبدع الذى يكتب هذه المحادثة أو يقوم فيها مقام الارتجال والسرد. والثالث هو البطل الذى يتكلم داخل النص ويفعل، ويتكون من ذلك ما سماه القلقشندى بالأحدوثة. وهذه الأحدوثة تقوم على حبكة متقنة يتحرك البطل فى نسج خيوطها وصناعة أحداثها.

ومن أعراف المقامة أن تعتمد على البلاغة اللغوية وعلى أناقة الإنشاء كى تظهر فى مظهرها الفنى المتوقع، ويكون تأثيرها من خلال هذه البلاغة، فهى فى الأصل وجود بلاغى. وهذا ما يتوقعه العرف الأدبى فى المقامة، مع وجود المحاور الثلاثة المذكورة.

غير أن المقامة البشرية خرجت عن عرف كان بمثابة الأصل لها، فكأنما هى نص منبت انفصل عن أصله وخالف عرفه. وفقدت المقامة بهذا أحد عناصرها الأساسية، وكشأن من فقد عنصرا مهما فإنه يأخذ بتعويض هذا المفقود بشئ يسد النقص، وهذا ما أفضى بهذه المقامة إلى أن تتكئ على الأحدوثة وتركز عليها، فصار السرد ينمو من داخل النص نمواً عضوياً يساند بعضه بعضا، فينتج عن ذلك ويتسبب فيه، وتكون فى النص علاقات داخلية عوضت عن الرنين الخارجى الذى اختفى مع اختفاء السجع، وركن النص إلى هدوء أشد بلاغة من صخب الإيقاع، فهو هدوء يشبه سكون البحر وما ينطوى عليه من أعماق وتوترات مضمرة.

وهذه هى أولى جماليات النص؛ حيث صار النقص سببا لجمال يفوق الكمال المفقود.

٣ / ٢ الفعل الناقص:

تبدأ المقامة البشرية بهذه الجملة:

«كان بشر بن عوانة صعلوكا...».

وهى جملة قالها عيسى بن هشام متحدثا عن بشر. وهذه هى المرة الوحيدة التى يرد فيها هذا الفعل الناسخ (كان) مسندا إلى غير الراوى. ففى المقامات السالفة يتحدث عيسى عن نفسه بأنه كان فى البلد الفلانى أو كان يجتاز الموقع الفلانى(٦)... إلخ. وهى فى المقامات كافة حكر على الراوى وفعل يستند إليه، إلا فى هذه المقامة. ولقد جاءت هنا على تركيب نحوى له دلالة عضوية فى النص، بل إنها جملة تفسر النص كله وتكشف عن دلالاته، فكأنها جملة قدرية حسمت مصير البطل وقررت أحداث النص.

هى جملة تبدأ بفعل هو فى دلالته فعل ماض ناقص، وصفة «الناقص» هنا مهمة وأساسية. وهذا الفعل بهذا النقص التكوينى فيه وقع على بشر بن عوانة العبدى

ليجعله اسما له فى البداية فيرفعه ويقدمه، ثم بعد ذلك يجعله خبرا فيؤخره وينصبه.

وهذا بالتحديد ما جرى لبشر بن عوانة؛ حيث انتقلت الحركات الإعرابية (النحوية) إلى أفعال دلالية مصيرية.

وجاء بشر فى النص كله منتصرا مرفوعا وجاء اسما مقدما، ولكنه انتهى مهزوما منصوبا ومؤخرا. تماما كحاله داخل جملة البداية، ولقد صار الوضع النحوى قدرا مصيريا له. ولذا، فإن هذه الجملة لا تصوغ البطل صياغة نحوية فحسب، ولكنها أيضاً تصوغه دلاليا وترسم أحدوثته فى النص.

وها هو بشر الصعلوك وقد أغار على ركب، ولم يكتف بهذه الغارة ولكنه يخرج فائزا بامرأة جميلة فيتزوجها، ويشهد بذلك يوما لم ير مثله، ولكن فرحته هذه لا تكتمل؛ إذ تحتال الجميلة عليه وتلقى فى سمعه أبياتا تستثيرفيها غيرته وتوقد فى نفسه حسرة وشوقا إلى ما هى أجمل من الجميلة. فيطلق هذه الجميلة طامعا بابنة عمه فاطمة، ولكن عمه يمنعه عنها ويخطط لحيلة يتخلص بها منه كما تخلصت الجميلة من قبل، ويتركه يواجه موتا محققا أمام أسد مفترس وحية قاتلة، ولكنه ينتصر على عوائقه كلها ويعود مرفوعا ومقدما، وفى عزّ ارتفاعه يأتيه فتى أمرد فيحيله إلى اسم منصوب مؤخر ويسلب منه انتصاره وفخره وفرحته، وينتهى المنتصر مهزوماً وقد فقد الجميلة والأجمل، وفقد رغبته فى الحياة؛ حيث أقسم ألا يركب حصانا ولا يتزوج حصانا (بفتح الحاء).

هذه أحداث مجملة تفسر وتترجم الجملة النحوية التى افتتحت النص وحكمته بواسطة الفعل الناقص الناسخ، مما نسخ أفعال بشر وجعل اكتمالها نقصا وغايتها نهاية.

٣ / ٣ الفعل الغائب:

بعد جملة الفاتحة تأتى جملة تلحق بالأولى وتؤسس لدلالة النص، ويبدأ النص بالحدوث من الجملة الثانية؛ حيث يقول: «فأغار على ركب فيهم امرأة جميلة فتزوج بها، وقال ما رأيت كاليوم». هذه جملة تعقب الأولى كنتيجة لها؛ حيث إن الصعلكة قادت صاحبها إلى أفعال التصعلك وأهمها الإغارة.

والتساؤل الذى يتولد عن هذه الجملة حول هذه «المرأة الجميلة»، وعن موقعها فى الجملة وفى النص؛ إذ كيف حضرت الجميلة هنا، وهل كان بشر يعرف بوجودها قبل أن يهاجم الركب، أى هل كانت الإغارة من أجل هذه الجميلة أم أنه أغار أولا ثم اكتشف وجود هذه الحسناء؟

وحينما ظهرت الجميلة هل يا ترى قد رفع سيفه عن رقاب جماعة الركب أم أنه أفناهم واستخلص الجميلة واستبقاها لنفسه؟

ثم كيف حصل الزواج؟ وهل كان الزواج صفقة سلام بينه وبين الركب فتركهم وتركوا له الجميلة؟

تقوم الجملة على فضاء دلالى عائم، ومن هذا الفضاء الدلالى تتغير حياة بشر بن عوانة من صعلوك حر طليق إلى عاشق متوله. وصار الصعلوك مجنونا.

لقد وقع فى (الجنون) من حيث أراد الحياة. فهذه الجميلة تتسلح ضده بسلاح اللغة وتحاربه بنص داخل النص الأصل، فتقول قصيدة من داخل هذه المقامة، وتحرف بها وجهه باتجاه (فاطمة) الأجمل والأحلى. ويستولى سلطان الشعر على بشر فيطلق المرأة الجميلة، ويسعى نحو الأجمل، ولكنه يصاب بالجنون حسب ما يقول رجال الحى الذين طلبوا من عم بشر قائلين: «كفّ عنا مجنونك». وذلك بعدما كثرت مضراته فيهم انتقاما منه لحرمان عمه له من فاطمة.

ولم يجد العم من سلاح يكافح به مضرات هذا المجنون. ولو كان العم شاعراً لوجد السلاح فى الشعر واستطاع التخلص من بشر مثلما تخلصت المرأة الجميلة. ولكنه حاول استنباط حيلة تقتل بشرا المجنون وتخلصهم منه، فأرسله فى طريق الوحوش والثعابين. ونسى العم أن هذا الصعلوك شاعر. والشعر سلاح ماض أثبت النص أنه أمضى من السيف ومن الحيلة وأشد صلابة من الحصان.

وهذا بشر حينما قابل الأسد خارت قوى حصانه، ولكن قريحته الشعرية اهتزت وتسامت، وامتدت بالسلاح المطلوب فخاطب الأسد بالشعر. وكما هى قاعدة النص، فإن القصيدة تخلص صاحبها، ويتخلص بشر من الأسد والحية ويتجه مخاطبا فاطمة بقصيدة تجعل عمه يتراجع عن نواياه السيئة ويعترف له بكل شئ ويرده إليه.

انتصرت القصيدة بوصفها سلاحا ماضيا ونصا إنجازيا؛ جربتها المرأة الجميلة ففكت أسرها، وجربها بشر فسلم من وحوش الطريق.

وهنا تأتى جملته الفرحة: «ما رأيت كاليوم». وهو يوم المرأة الجميلة الذى آل إلى يوم المرأة الأجمل، إنه تحول دلالى سريع ومتوحش. فهذا اليوم الجميل يتغير من يوم زواج إلى يوم طلاق ومن يوم صعلكة إلى يوم عشق، ويتحول من يوم السيف والسبى والإغارة إلى يوم الشعر والخلاص من جهة، ويوم الجنون من جهة أخرى.

ثم يتمدد هذا اليوم ويتطور ليصبح يوم مضرات ومعرات وحيل ومنايا، فيه قتل بشر فرسه ففقد أهم أدوات الصعلكة، وصارت هذه هى لحظة استقالته من مهنته لتكتمل حلقات الجنون حوله، وتتحدد وظيفته فى الحياة بالسعى وراء (فاطمة)، مهما كلفته شروط هذا المطلب.

هذا التحول المتوحش يجعلنا أمام شخص آخر مختلف هو شخص بشر المجنون الشاعر، وقد كنا بدأنا مع بشر الصعلوك الفارس

هذه فضاءات دلالية يضمرها النص؛ حيث ترك لها فراغا داخليا تتحرك فيه وتتوالد فى ظله.

٣ / ٤ خيانة النص:

رأينا أن المقامة البشرية تتأسس على سلطان النص؛ حيث جعلت الشعر هو الأمضى والأفتك والأبلغ، صارت القصيدة، بما أنها نص داخل النص، تحقق لصاحبها المعجزة، تنجز له الفعل، حتى لقد صارت القصيدة أحد أبطال النص، بما أنها الصوت الفاعل والمنجز. وكل انتصار فى المقامة لابد أن يرتبط بالقصيدة، وفى المقابل تكون الهزائم حينما تغيب القصيدة.

حدث هذا للمرأة الجميلة؛ حيث خطفها بشر من جماعة الركب فى غياب الشعر، ولما حضر الشعر تخلصت به المرأة من خاطفها، كما أن عم بشر حرمه من فاطمة لأنه لم يتوسل إليها بالشعر، فلما حضرت القصيدة مات الأسد وماتت الحيّة ورق قلب العم وانفتح الطريق لبشر كى يسير نحو ابنة عمه فاطمة. ولكن بشرا ينسى ما تعلمه من سحر، وتعود إليه عقدة الفعل الناقص. وفى يوم ظفره، وهو اليوم الذى قال له عمّه: «ارجع لأزوجك ابنتى»، يرجع ناسيا المهر الحقيقى لفاطمة وهو الشعر.

نسى الشعر لما رجع «وجعل بشر يملأ فمه فخرا»، وكان حقه أن «يملأ فمه شعرا».

ملأ فمه فخرا

وهنا جاءت انتكاسة المنتصر الذى تخلى عن سلاحه كأنه شمشون بعد أن قص شعره. لم يرجع بالشعر، ولكنه رجع بالفخر، وبين الشعر والفخر مسافة هى المسافة ما بين الفوز والخسارة.

و:

«طلع عليه أمرد كشق القمر على فرسه مدججا فى سلاحه فقال: ثكلتك أمك

يا بشـر.. أإن قـتلت دودة وبهيـمـة تملأ ماضغيك فخرا..؟»

ثم قام هذا الأمرد ووضع بشرا فى حرج قاتل أمام عمّه؛ حيث طلب منه تسليم هذا العم مقابل تأمين حياة بشر، فالتفت بشر بن عوانة إلى هذا الأمرد الطامة وسأله:

«من أنت لا أم لك؟»

قال الأمرد:

«أنا اليوم الأسود والموت الأحمر».

ولم يجد بشر بدّاً عن المواجهة:

«فكر كل واحد منهـمـا على صاحبـه فلم يتمكن بشر منه وأمكن الغلام عشرين طعنة فى كلية بشر، كلما مسّه شبا السنان حماه عن بدنه إبقاء عليه، ثم قال:

يا بشر كيف ترى؟ أليس لو أردت لأطعمتك أنياب الرمح..؟ ثم ألقى رمحه واستل سيفه فضرب بشرا عشرين ضربة بعرض السيف ولم يتمكن بشر من واحدة ثم قال الأمرد: يا بشر سلم عمك واذهب فى أمان».

هنا يستسلم بشر ويوافق على تسليم عمّه شريطة أن يكشف الفتى عن حقيقته. ولم يك هذا الأمرد سوى ابن بشر من المرأة التى دلته على ابنة عمّه، وهنا يقـول ابن عوانة بيتا يختم به حكايته:

تلك العصا من العصية

هل تلد الحيـة إلا الحيـة

ويحلف لا ركب حصانا ولا تزوج حَصانا ثم زوج ابنة عمه لابنه.

وينتهى بشر.

انتهى بشر على يد ابنه.

ولقد مرّت نهايته على مراحل، ابتدأت من ذلك اليوم الذى انتصر فيه على الركب وتزوج بالجميلة؛ ذاك يوم لم ير بشر مثله «ما رأيت كاليوم».

وهو يوم أسطورى بدأ من مطلع الحكاية وامتد إلى آخرها، وهو يوم ليس له مثيل حقا، فقد انتهى ليكون: «اليـوم الأسـود والموت الأحـمـر»، وهذا سـواد وحـمـرة يخرجان من رحم البياض. وذاك أن الفتى الأمرد الذى يشبه القمر نصاعة وبياضا (كشق القمر) يطلع على بشر ابن عوانة ليكون يوما أسود وموتا أحمر.

صـار الأبيض أسود وأحـمـر، وتحول يوم الجميلة الذى لم ير بشر مثله إلى ولد أمرد فيه الألوان والأفعال كافة؛ فهو فتى جارح ولكن جراحه من نوع مختلف، إنها لا تقـتل الجسـد، وإنما تقتل المعنى وتهشم الفم المملوء فخرا.

لقـد ورد فى الحكاية أن الأمـرد قد تعـمـد الإبقـاء على حيـاة بشـر، ولم يرد قتله. ولو قـارنّا ذلك بمقـتل الأسد على يدى بشر، حيث أعلن بشر عن هذا الموت وسماه موتا حرا، حيث قال مخاطبا الأسد:

فـلا تجـزع فـقـد لاقيـت حـرا
يحـاذر أن يعـاب فـمـتَّ حـرّا

فـهـذا يجعل الموت فى المنازلة موت شرف وحرية، ومن يمت منازلا فقد مات حرّا. وفى مقابل ذلك يكون من عاش بعد منازلة فقد عاش ذليلا. وهذا هو ما حدث لبشر على يد الأمرد ابن المرأة الجميلة. لقد أراد لبشر أن يبقى وأن يظل ذليلا مكسورا؛ وهل تلد الحية إلا الحية..!؟

٣ / ٥ المرأة النصوصية:

ينطوى النص على بطولة مضـمـرة، تتـخـفى وراء سطوره، فى حين تظهر بطولات سطحية. وسطح النص دائماً ذكورى يحكمه ويتحكم فيه الرجل من بشر إلى عمه إلى ابنه الأمرد. وتحت ذلك تتستر المرأة الجميلة.

ويظهر العم كأنه هو الذى رمى بشرا فى طريق الأسد كى يموت، ولكن تضمينات النص تخفى فاعلا آخر هو هذه المرأة الجميلة التى دلت بشرا على طريق ابنة عمه فاطمة، وهى طريق موت وهلاك، وهذه حيلة احتالتها المرأة كى تقتل هذا الصعلوك الفتاك الذى أهلك جماعتها وسباها، وكانت تخطط للثأر منه.

ولما اكتشفت أنه لم يمت أرسلت إليه الأمرد ليكون له يوما أسود وموتا أحمر، وليذيقه الهوان على يد الحية سليل الحية، وليمنعه من أعز ما يمكن أن يمتلك؛ يمنعه من الحصان والحصان (بكسر الحاء أولا ثم بفتحها). وجاء هذا الصعلوك كأنه فارس بلا فرس ففقد فروسيته بذلك، وجاء رجلا بلا خليلة ففقد ذكورته بذلك، وانتهت الفحولة بالخصى.

وكانت المبارزة الحقيقية فى النص هى المبارزة الخفية التى دارت بين المرأة الجميلة وبشر. وكانت أسلحة المرأة هى العصا «العصا من العصية»، والحية «هل تلد الحية إلا الحية»، وهما رمزان عن القصيدة بما أنها العصا التى تلقف سحر الساحر، وعن الأمرد المتلون ما بين بياض كشق القمر وسواد هو اليوم الأسود وحمرة هى الموت الأحمر، فهو الحيّة التى سعت نحو هذا الممتلئ فخرا فمزقت جلده وألغت معانيه.

وما بين الشعر بوصفه عصا والأمرد بوصفه حية، سقط بشر ضحية لمبارزة لم يك أهلا لها مع تلك الجميلة المسبية.

٤ ـ الحية تلد الحية/ النص يلد النص:

من داخل المقامة البشرية يتوالد نص آخر له علاقاته العضوية بالمقامة، مثلما أن له أسباب الاستقلال والتحرر من النص/ الأم. ذلك هو قصيدة بشر عن الأسد، وهى حية تخرج من جوف حية. وكلمة «حية» هنا تحيل إلى مصدر الحياة والحيوية، كما تشير إلى شجرة نسب وتناسب نصوصية، تجعل الحى يخرج من الحى. ويكون الابن فتى أمرد كشق القمر ـ إن شاء ـ ويكون يوماً أسود أو موتا أحمر، إن أراد ذلك.

وهذا هو شأن قصيدة بشر عن الأسد؛ فهى فتى أمرد يخرج من رحم هذه المقامة ومعه رمح وسيف، واجه به أباه فمزق جلده وحطم معناه.

ولهذه القصيدة حكاية وتاريخ، مما يجعلها نصا إشكاليا ويجعلها حية تخرج من حية، كما يجعلها ابنا يخرج من أب. ولسوف نقف عند هذه الشجرة العائلية لهذا النص، ولكن نبدأ أولا بتعرف النص وقائله، ونعرج بعد ذلك على أمه التى أخرجته من رحمها، ثم على أبيه الذى يطرز سلسلة نسبه.

٤ / ١ حكاية النص:

يتوجه النص بخطاب مباشر إلى فاطمة، يحكى لها قصة ملاقاة بشر بن عوانة الأسد؛ حيث زار الليث ليثا مثله، ولاقى الهزبر الأغلب هزبراً. وحينما تقابل الوجه مع الوجه خارت قوى حصان بشر مما جعل بشرا يعقر حصانه ويترجل بمفرده واقفا بقدميه على الأرض، ويتوجه بشر إلى الأسد بقلب مثل قلب الليث لا يخشى المصاولة ولا يخاف الذعر. هنا نحن أمام مشهد يتقابل فيه كائنان حيان يتماثلان قوة وشجاعة، ويتماثلان فى وجود غرض واحد يدفع كل واحد منهما إلى المواجهة، فالأسد يطلب طعاما لأشباله، ورأى بشر بن عوانة وليمة جاهزة. أما بشر فإنه يطلب مهرا لابنة عمه، ولا سبيل لهذا المهر إلا هذه السبيل. وهذه أسباب مادية ونفسية تكفى لدفع الشجاع وتحميسه للقاء. ولكن الشاعر لا يبادر إلى المقاتلة ويختار محاورة الأسد أولا فيعرض عليه عرضا فيه حقن للدماء، فيقول له:

نصحتك فالتمس ياليث غيرى
طعاما إن لحمى كان مرّا

ولكن الأسد لا يلقى بالا لهذه النصيحة، مما يجعل الواقعة تقع، فمشى كل واحد منهما باتجاه صاحبه، وسل بشر سيفه المهند «فقدّ له من الأظلاع عشرا»، فخر الأسد مجندلاً بدمه، وهنا يتوجه بشر مخاطبا الليث فيقول:

وقلت له: يعـــزّ على أنى
قـتلت مناسبى جلدا وفخـرا
ولكن رمت شيـئـا لم يرمـه
سواك فلم أطق يا ليث صبرا
تحـــاول أن تعلمنى فـــرارا
لعمـر أبيك قد حاولت نكرا
فلا تجزع فقد لاقيت حرا
يحـاذر أن يعـاب فـمتّ حرّا
فإن تك قد قتلت فليس عارا
فـقـد لاقيت ذا طرفين حرّا

هذه قصيدة من أربعة وعشرين بيتا، ويقولها بشر ابن عوانة العبدى، فمن هو هذا الشاعر...؟

إنه بطل المقامة البشرية... هذا ما تقوله أسطر هذه المقامة. ولكن تاريخ الأدب لا يقنع بجواب هادئ كهذا الجواب.

ولعل هذا هو أول إنجازات هذه المقامة المتميزة؛ حيث ظلت المقامة تتمخض عن إشكالات أدبية وعن أسئلة لا يشبعها الجواب السريع.

ولقد صار بشر بن عوانة العبدى اسماً إشكاليا فى تراثنا، فهو لا يقف عند حدود المقامة البشرية، ولكنه يجاوزها إلى كتب التاريخ، وحينما تبحث فى كتب عن ترجمة لبشر بن عوانة بما أنه اسم يصحب قصيدة ويتصدر وجه النص، فإنك لن تعدم رجلا يضعه ضمن قائمة المؤلفين والأعلام. وهذا كتاب خير الدين الزركلى يضع بشر بن عوانة فى موضع الأبجدية الصحيح فى كتابه (الأعلام)(٧)؛ أى أنه يضعه مع أشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين كما هو اسم الكتاب وعنوانه.

إن بشر بن عوانة لا يملك قصيدة متميزة فحسب، ولكنه - أيضا - يحتل موقعا خاصا فى أبجدية التاريخ والسير، غير أن هذه الأبجدية تختلف عن سائر الأبجديات، فالزركلى الذى اعتاد أن يضع تاريخ ميلاد المؤلف وبجانبه تاريخ وفاته، لا يفعل ذلك مع بشربن عوانة، إنه يتركه بلا تاريخ وبلا ميلاد وبلا وفاة. وهكذا يخرج بشر بن عوانة من التواريخ. وبما أنه لم يولد فإنه لم يمت أيضا، أو لنقل إنه لا يموت لأنه لم يولد. ولقد رأينا أن المقامة فى أحداثها كافة لم توقع الموت على بشر. ولقد مرّ الموت فى المقامة كثيرا وتعرض له ركب المرأة الجميلة مثلما ذاقه قوم فاطمة الذين (كثرت مضرات بشر فيهم واتصلت معراته إليهم). ومات الأسد «داذ» وماتت الحية «شجاع»، ولكن بشرا لم يمت، وانتهى النص من دون موت بشر.

إنه شخصية فريدة، شخصية لها قصيدة، ولكن ليست لها حياة. إنها شخصية لغوية لها وجود نصوصى، وهو وجود ابتكارى.

إنه لغة تتكلم وتبارز وتحب وتكره وتنتصر كثيرا وتنهزم مرة - ولكنها لم تمت. لقد أثخنتها سهام الهزيمة ومزقت جلدها، ولكن بشرا ذا الجلد الممزق لم يمت، وظل يطرز المقامة الحادية والخمسين فى مقامات الهمذانى باسمه؛ حيث صارت «المقامة البشرية»، وبتحركاته الدرامية التى أشعلت جو هذه المقامة بالصراع والحب والمقاتلة والشعر.

بشر بن عوانة العبدى. هذا هو اسمه، أما وظيفته فهو صعلوك.

وها قد صرنا أمام رجل له اسم وله نسب وله مهنة، ولسوف - إذن - يكون له تاريخ من خلال هذا

الاسم والنسب وهذه المهنة. ثم إنه رجل قال قصيدة. وهنا سر الإشكال وفتنة السؤال..!

لو أن بشراً بن عوانة كان مجرد بطل فى نص سردى لمرّ اسمه مرورا سهلا فى الذاكرة الأدبية العربية. ولكنه رجل قال قصيدة، وهى قصيدة ليست عادية، إنها قصيدة تتداخل مع نصين لشاعرين فحلين، هما البحترى والمتنبى.

هنا تحدث مبارزة ثقافية فى مواجهة مع الذاكرة الأدبية العربية، وهى ذاكرة تحفظ للشعر موقعا خاصاً جدا وعزيزا. وكل قصيدة لابد أن يقف وراءها شاعر، لا سيما تلك القصائد الثمينة التى تتطلب فحلا من الفحول.

هذا قانون ثقافى عربى: القصيدة للشاعر. وما دام هناك اسم يتوج قصيدة، فهذا معناه أن الشاعر موجود وليس مختلقا. هذا هو قانون الذاكرة العربية. ومن هنا، راح تاريخنا الأدبى يدعى شرف انتماء بشر بن عوانة العبدى إليه. وجاء ابن الأثير وجعل بشرا شاعرا له وجود فى التاريخ وجعله سابقا على البحترى[8]، وجعل البحترى مقلدا يحاكى قصيدة بشر عن الأسد ولا يبلغ مستواها.

وبهذا دخل بشر الوجود، ودخل فى تواريخ الحياة والموت وصار شاعرا قديما. وفى هذه الحالة، يكون بديع الزمان الهمذانى قد أنشأ المقامة كأنها ثوب أو فستان يصنعه البديع ليناسب هذا الجسد، وستكون القصيدة بمثابة الجسد العارى الذى اكتشف البديع عريه فأخذ مقاساته وتفكر فى احتياجاته المادية والمعنوية ففصل له ثوبا يليق به ويلائمه.

ولاشك أن العلاقة بين المقامة والقصيدة هى علاقة ما بين اللباس والجسد، وهذا هو موضوع فقرتنا التالية:

٤ / ٢ الثوب والجسد/ الرحم والجنين:

هل وضعت المقامة من أجل القصيدة..؟ أى: هل وجدت البنت (أو الفتى الأمرد) قبل الأم..؟ وهل وجد الجنين قبل الرحم؟

إن الناظر فى القصيدة يجد أنه أمام نص غير عادى. فهذه القصيدة نص سردى يقوم على حبكة كاملة التكوين. ومن هنا، فإنها قابلة للاستقلال بنفسها والاتكاء على ذاتها. وهذا ما جعل ابن الأثير يعزلها عن النص/ الأم ويحيلها إلى زمن يسبق عصر المقامة بأكثر من مائة سنة، مما يجعل البنت أكبر من أمها بمائة عام. وهذا افتراض يحول القصيدة إلى بعد أسطورى، مثلما يحولها إلى سؤال دائم، ويتحول شاعرها أيضا إلى أسطورة مماثلة وإلى قلق معرفى محتكم. وهنا يكون بشر ومعه قصيدته «إشارة حرة»[9] تتولد منها الدلالات والأسئلة، وتغازلها التواريخ والسير ولكنها لا تلصق بها. إنه موجود فى النص يقينا، وليس موجودا فى التاريخ ظنا وافتراضا، وقصيدته خرجت من رحم النص حسب ما تظهر دواعى النص، هى سابقة على المقامة ـ كما يفترض قانون الذاكرة الثقافية. أما بشر بن عوانة فهو من اختراع بديع الزمان الهمذانى ومن بنات أفكاره ـ كما تقتضيه شروط القراءة ـ وهو شاعر سابق على بديع الزمان وعصره، كما تقتضيه دواعى وجود اسم إزاء قصيدة.

هذه قصيدة جليلة مما يقتضى وجود فحل وراءها، وليس للفحل أن يكون وهما وخيالا، فمن شرط الفحل أن يكون حقيقة واقعة.

نحن هنا أمام موقف طريف جدا، فهذه أول مرة يحدث المدلول قبل الدال، ويتولى المدلول إنتاج الدال، والتصور الذهنى ينتج وجودا عينيا؛ لقد أفرزت القصيدة شاعرها وولدت البنت أمها وأنتج الجنين رحمه.

صار الأثر وجاء بعده المؤثر (الفاعل). وإن جاء بشر فى مطلع المقامة بوصفه اسما وخبرا لفعل ناقص، فقد

جاء بعد النص ليكون ذا ميلاد ومات، وقد كان في المقامة بلا مولد وبلا موت.

وسواء أكانت القصيدة سابقة على المقامة أم كانت ناتجة عنها، فإنها في الحالتين معا مركز النص وسببه، وهي الجسد الذي صمم بديع الزمان له ثوبا يليق به.

ولننظر في النص مرة أخرى.

لقد زجت المقامة باسم بشر منذ مطلعها وجعلته صعلوكا يغزو. ولو توقف الأمر عند ذلك لمات النص قبل ميلاده؛ إذ إن من شأن الصعلوك، أي صعلوك، أن يغزو ويقطع الطريق. ولكن صعلوكنا هذا يتورط ورطة تدخله في تاريخ مختلف تتغير معه حياته؛ حيث يقع أسيرا لمأسورته، وتطوقه حبال المرأة الجميلة التي تضعه في حبكة محكمة وتطلقه في النص ليواجه الهلاك في سبيل امرأة أخرى مجهولة لا يعرف عنها في النص كله سوى أنها ابنة عمه فاطمة. وظلت فاطمة هذه غائبة ولم تحضر في النص قط؛ أي أن بشرا انطلق وراء غياب كامل وفراغ متمدد، واستمر هذا الفراغ إلى نهاية النص الذي انتهى بلا فاطمة، ولا حصان ولا حصان، وكان النص منذ يوم بشر مع المرأة الجميلة عامرا بالأحداث والتفاعلات مع الركب ومع المرأة ومع عمه وجماعة العم ومع جنون بشر ثم مع حيلة العم ضد بشر. وهذه أحداث جاءت لصهر النص وإنضاجه من أجل القصيدة. فجاءت القصيدة كأنها الجنين ينحدر من رحم أمه بعد مخاض عسير.

وتوالت أبيات القصيدة في أربعة وعشرين بيتا، فيها أحداث وحوار وموت وقتل، وتلتها قصيدة صغيرة نظف بعدها الرحم وهدأت تفاعلات النص، وهدأ بشر بعد أن حلف يمينه التي ختمت المقامة بما يشبه خصي الفحل.

هذا وصف يبين حال المقامة قبل نص الأسد وبعده؛ حيث نرى المقامة تتصاعد حدثيا وسرديا إلى أن تصل إلى القصيدة، ثم تهبط بعد ذلك وتسارع في إعلان نهاية بشر وسقوط نجمه. وهذا معناه أن القصيدة هي غاية النص ونتيجة المقامة. وهي - إذن - الجسد، والمقامة ثوب يجلل هذا الجسد.

٥ - النص الأمرد والأب المنسوخ:

قلنا إن قصيدة بشر عن الأسد ليست سوى فتى أمرد تحول من بياض القمر إلى يوم أسود وموت أحمر بيده رمح وسيف واجه به أباه فمزق جلده وحطم معناه.

هذه صفات تنطبق على علاقة نص بشر مع نص البحتري عن الأسد.

وسواء أقال ابن الأثير بأسبقية تاريخية لبشر على البحتري، أم صار الأمر على نقيض ذلك، فإن قصيدة بشر سابقة على قصيدة البحتري إن لم يكن في التاريخ ففي مجد الإبداع وغلبة التمييز والإجادة.

وكما فعل الأمرد بأبيه بشر، فقد فعلت قصيدة بشر بأبيها البحتري، لقد أمكنها منه عشرون طعنة رمح، وعشرون ضربة سيف، وكل ميزة في نص بشر تقابلها ثغرة في نص البحتري.

وتبدو العلاقة بين النصين شبيهة بالعلاقة ما بين بشر والفتى الأمرد(ابنه)، وهي علاقة تتأسس في أن القصيدة الأفضل هي تلك التي تعالج ثغرات الأخرى.

ولاشك أن قصيدة البحتري قامت على دلالة مضطربة، وتأسست على مبدأ الظلم والعدوان؛ حيث اعتدى الممدوح على الليث. وهذه دلالة أحدثت ثغرة في النص نتج عنها تصدع القصيدة وتهشمها من وسطها - ولقد أوضحنا ذلك في الفصل الرابع.

وجاءت قصيدة بشر مبنية على دلالة عضوية، أخذت بمبدأ (العدالة والحرية) أساساً شعرياً وسردياً، فالشاعر فيها يتنازل عن صهوة حصانه ويترجل واقفا

على الأرض قبل أن ينازل الأسد. وبذا يتساويان موقفا ومقاما.

وقبل ذلك جاء الأسد فى النص بوصفه كائنا له قيمة ذاتية، فهو «داذ»، أى أنه يملك اسماً يخصه، مما يجعله معرفة ويرتفع به عن عالم النكرات. وهو أسد له غرض نبيل فى المواجهة، إنه يطلب قوتا لأشباله، وهذا سبب شريف يدفع إلى المصاولة، كما أن لبشر غرضا نبيلا مماثلا؛ حيث إنه يبحث عن مهر لابنة عمه.

ويتعامل بشر مع الأسد بوصفه كائنا واعيا يفهم ويدرك، فينصحه أولا بالبحث عن صيد آخر، وينذره بأنه شجاع يملك قلبا مثل قلبه.

هذه درجات من التساوى والتكافؤ بين داذ وبشر، ومن هنا فقد اتحدا فى صفة واحدة وصارا «الأسدين»:

مشى ومشيت من أسدين راما
مراما كان إذ طلباه وعرا

إنهما يتحدان هنا بالصفة: «أسدين» وبالأفعال: مشى ومشيت/ راما/ طلباه. وكلاهما يطلبان مطلبا وعرا.

وهذه حالة من التساوى لا ترقى إليها صفة «الضرغامين» عند البحترى فى قوله: «فلم أر ضرغامين أصدق منكما»[١٠]؛ إذ إن النص هناك لا يدعم هذه الصفة ولا يوحد الدلالة حولها ولا يبنيها باتجاهها.

وعند البحترى جاء الممدوح دائما فى موضع الابتداء والرفع وموضع الفاعل، ويكون الليث فى حالات المنصوب والمفعول به والمتعدى عليه. وفى ذلك قال البحترى:

هزبر مشى يبغى هزبرا وأغلب
من القوم يغشى ـ باسل الوجه ـ أغلبا

فالممدوح هو المرفوع وهو الذى «يبغى»، مما يجعله باغيا ومعتديا. ولن يتساوى الممدوح مع الليث بأن يكونا ضرغامين لأن أسباب التساوى ليست قائمة فى النص.

وهذه ثغرة ارتفع نص بشر من فوقها، وأحدث فى قصيدته جوا دلاليا من المساواة والعدالة والإنصاف وجعل للأحداث أسبابا، وجعل الأطراف تتساوى فى أغراضها وفى صفاتها. وحينما منح الليث اسما، فإنه منحه قيمة معنوية من خلال هذا الاسم. ومن خلال محاوراته إياه ودخوله فى خطاب مباشر مع الليث يذكر له أسباب المواجهة، ويواسيه بعد موته بأنه قد مات حرا لأنه قد قابل رجلا حرا، ولأنه مات فى سبيل البحث عن قوت لأشباله. ولذا، فإن داذ قد مات شهيدا ـ مثلما إنه قد مات حرّا ـ وكان موته شريفا ونبيلا بسبب نبل غرضه من المقاتلة، وبسبب أن قاتله فارس لديه من الأسباب والأخلاق مثلما لدى «داذ».

هذه عدالة يؤسسها النص ويتأسس عليها، مما جعل أسد بشر بن عوانة أكثر شاعرية ونصوصية من ليث البحترى.

وتكتمل القيمة المعنوية للأسد بأن يكتب بشر قصيدته بدم داذ الذى مات حرا. إنه دم حر ونبيل وشريف؛ ولذا فقد صار مدادا للشعر ومادة لحياة هذا الشعر وبقائه، وخرج الدم من عروق داذ ليقر فى سطور القصيدة ويطرز النص بلونه وصبغته.

انتهى الدم من جسد داذ ليبدأ فى جسد القصيدة، وكتب بشر بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمه:

أفاطم لو شهدت ببطن خبت
وقد لاقى الهزبر أخاك بشرا

وتجيئنا القصيدة على قميص بشر مكتوبة بدم الأسد، ليستمر هذا التساوى والتوحد ما بين بشر وداذ عبر الدم والقميص، ويتحرك جسد بشر من داخلهما يحمل النص وينشره، لأنه نص كريم بدم حرّ.

هذا شرف نصوصى يجعل قصيدة بشر تسمو على نص البحترى.

ولئن كنا قد وقفنا على التداخل بين المتنبى والبحترى، ورأينا وجوه ذلك ونتائجه ـ فى الفصل السابق ـ فإننا هنا أمام مستوى من التداخل يفوق ذلك التداخل؛ فنحن نشهد نصين يتشاكلان ظاهرياً، ويختلفان اختلافا جذريا فى حقيقتهما. وهذا التشابه يبدأ من المعجم الشعرى بين القصيدتين مثل تردد كلمات: ليث/ هزبر/ أغلب/ مخلب/ ناب. وهى مفردات تكررت وترددت عند البحترى وفى قصيدة بشر بن عوانة.

وقد يحسن أن نورد أمثلة على هذه المشاكلة منها: يقول البحترى[11]:

هزبر مشى يبغى هزبرا وأغلب
من القوم يغشى ـ باسل الوجه ـ أغلبا

ويقول بشر:

إذا لرأيت ليثا زار ليثا
هزبرا أغلبا لاقى هزبرا

ويقول البحترى:

غداة لقيت الليث والليث مخدر
يحدد نابا للقاء ومخلبا

ويقول بشر:

يدل بمخلب وبحد ناب
وباللحظات تحسبهن جمرا

ونرى البحترى قد جعل ممدوحه مع الأسد فى «ضرغامين» فيقول:

فلم أر ضرغامين أصدق منكما

وكذا بشر يضع نفسه مع داذ فى «أسدين» فيقول:

مشى ومشيت من أسدين راما...

ويستمر التشاكل بين النصين، ولكنه تشاكل سطحى يستعير المفردات والاستعارات، ولكنه يتجنب الثغرات.

يقف نص البحترى بوصفه النص البسيط بإزاء النص المعقد لبشر. ونص البحترى يأتى لإثبات شجاعة الممدوح ويستخدم الأسد أداة ووسيلة للبرهنة على هذه الشجاعة؛ فالأسد فى القصيدة عنصر هامشى حضر ومات لغير ما سبب، وكان الأسد عند البحترى مجرد وحش مترف مخدر، والرجل ليس سوى ممدوح شجاع احتاج الشاعر أن يبلغنا بشجاعته، فهو يقتل الأسد كى يعرفنا إقدامه وشجاعته. ولقد جاءت هذه المعركة فى وسط قصيدة تقليدية مطلعها الغزل ونهايتها المديح وغايتها التكسب.

أما نصّ بشر، فقد انطوى على شخصية سردية لها وجود معنوى ودلالة وظيفية فى النص. وجاء الليث عند بشر بوصفه شخصية ذات نبل وكرم وحرية، حتى إن دماءه صارت مادة للشعر ومدادا له.

إن حرية داذ وكرامة دمائه لا تجد مقابلها عند أسد البحترى سوى بهيمية حيوانية مهدرة. ولذا، تفكك نص البحترى من داخله؛ حيث وقع فى اضطراب دلالى أحس به الشاعر وحاول أن يعالجه، فوقع فى تناقض سلبى أسقط النص وفضح عيبه.

هنا نكون على مشهد من نصين يدل التشابه بينهما على حضور واع لأحدهما أمام الآخر، وهو وعى لا يشترك فيه نص المتنبى عن الأسد مع نص بشر ابن عوانة؛ إذ ليس هناك تشابه ظاهر بينهما مثلما هو بين بشر والبحترى. وهذا يحصر المعركة بين مقامة بديع الزمان ونص البحترى، وهذان نصان يتشابهان، وكقاعدة نصوصية لابد للمتشابهين من أن يقضى ـ ويلغى ـ أحدهما الآخر مثلما فعل الأمرد مع أبيه، ومثلما فعل أحد الأسدين أو الضرغامين ضد الأسد الآخر والضرغام الآخر. وقاعدة النص فى هذه الحالة أن يغلب الابن أباه وينسخه، وعلى هذا، فإن نص بشر بن عوانة ينسخ نص البحترى ويلغيه؛ حيث يكشف عيوبه ويفضح سطحيته

ويفكك دلالته ولاعضوية قصيدته. وما دام شرط النص يفضى إلى انتصار أحدهما، فإن المنتصر هو الابن بالضرورة.

إن القوة يتولد عنها قوة أقوى منها، ولقد جاء اللاحق (الابن) أقوى من السابق(الأب)، فنسخه وألغاه. وهذا خطاب يتجه فى مصلحة النمو والإبداع فى مواجهة التقليد والدونية. وجاء التشبيه المختلف ليعزز فكرة الإضافة والنمو، ويؤكد أن الاختلاف أساس التميز والتجاوز.

هنا نقول إن نص بشر قد نسخ نص البحترى؛ حيث كشف عن ثغراته، ففضحها من جهة، وتجنبها من جهة أخرى، كأنما صار نص بشر على درجة من الاكتمال الإبداعى، فهل هو كذلك فعلا؟ هل هو نص كامل خال من الثغرات؟

لقد كشفنا من قبل أن المقامة تقوم على جذر دلالى مسيطر؛ وهو أنها قد تأسست منذ مطلعها على الفعل الناقص. ولذا فإنها كلما اكتملت أو شارفت على الاكتمال جاءها فعل النقص فاخترق اكتمالها وسفك دلالتها ليدخلها فى مأزق دلالى يزيد من تأزمها وتشابكها، وهذا ما سنقف عليه فى المبحث التالى.

٦ ـ الحرية الناقصة/ الناسخ المنسوخ:

إن كان نص بشر عن الأسد هو الابن الذى نسخ أباه البحترى، أفلا يعنى ذلك أن الناسخ نفسه يكون عرضة للنسخ أيضًا؟ إن هذا هو عين ما حدث ـ ويحدث ـ فى المقامة البشرية؛ حيث إن إزاحة البحترى لم تمنح النص ملكية مطلقة على المعنى، بل ظل النص الناسخ عرضة لمأزق دلالى لا يجامل ولا يستر.

ولقد قلنا إن ميزة نص بشر على البحترى هى فى انطوائه على دلالات عضوية ذات بناء سببى/ سردى عادل، تساوت فيه الشخوص فى قيمها الأخلاقية والدلالية، وسمت الدلالات بكونها دلالات وظيفية غير عبثية، وفى تلاحمها البنيوى فى مقابل تفكك دلالات البحترى وعبثيتها وتناقضها.

وكان مفهوم العدالة أساساً دلالياً حيويا فى نص بشر. ومع العدالة جاءت «الحرية».

والنص يقوم على شرط الحرية مثلما إنه قد قام على مبدأ العدالة. وجاءت الحرية حينما توجه الشاعر إلى الأسد قائلا له بعد أن مات وتضرج بدمه:

فلا تجزع فقد لاقيت حرّا
يحاذر أن يعاب فمت حرّا
فإن تك قد قتلت فليس عارا
فقد لاقيت ذا طرفين حرّا

تتردد صفة الحرية فى هذه الأبيات لتكسو الطرفين وتعمهما فى الحياة وفى الممات.

ولا ريب أن الحرية قيمة معنوية ونصوصية يرتقى بها النص ويتكامل مثلما ارتقى بصفة العدالة. غير أن المقامة، كما نعرف، تقوم منذ بدايتها على عقدة «الفعل الناقص»، وهى عقدة لا تفارق النص، مما يجعلها قيمة دلالية أساسية. ولذا، فإن الحرية هنا تأتى ناقصة وقاصرة.

فالأسد يموت حرّا، وقد كان من حقه أن يعيش حراً، كما أن الأسد حر من طرف واحد. أما بشر فهو حرّ من طرفين، وهذا يشير على النص سؤالا عن دلالة الحرية الناقصة.

لقد جاءت حرية الأسد مقرونة بموته، وحرية بشر جاءت مضاعفة من طرفين ومقترنة بحياته وبقائه وانتصاره. وهذا مأزق يقع فيه النص أولاً، ثم يتطور هذا المأزق ليشمل المقامة ويؤثر على مصير البطل، وهو مصير تأزم فى النهاية وصار المنتصر فيه مهزوما والغالب مغلوبا، فكيف حدث هذا؟

لقد منح بشر نفسه ضعف ما أعطى للأسد. وبذا صار من المطففين الذين يكيلون لأنفسهم فيستوفون، وإذا كالوا لغيرهم ينقصونهم المكيال، وهذا فعل يناقض مبدأ العدالة. ولذا، فإن الشاعر يقترف خطيئة نصوصية، وهى خطيئة تقتضى عدالة النص معاقبة الشاعر عليها.

وهنا يأتى تساؤل يفرض نفسه على متلقى القصيدة، وهو: هل مات الأسد فعلا؟

إذا كان الأسد قد تضرج بدمائه وخاطبه بشر معلنا وكاشفا له أنه قد آل إلى مصير حرّ، فهذا معناه أن الأسد قد تحول إلى «إشارة حرة»، من خلال هذه الحرية، حرية الموت أو الموت الحر، وهو الموت اللاموت.

لقد صار داذ طليقاً غير مقيد، أى أنه دال مطلق. من هنا تكرر هذا الدال على هيئة فتى أمرد (الحية ابنة الحية) أو (الأسد ابن الحية)، وجاء هذا الأمرد ليواجه الشاعر. هذا الشاعر صاحب الحرية المزدوجة كان «ذا طرفين حرّا»، وهى صفة طغيان وزيادة جعلته يملأ فمه فخراً؛ فهو ذو طرفين حر، وهو الذى لا يغلبه حيوان ولا إنسان.

جاء الأمرد من حيث لا يعلم بشر ولا يحتسب، إنه ناتج دلالى للفعل الناقص، وهو فعل لا يبرز ولا يظهر إلا فى حالة الاكتمال الظاهرى.

يأتى الأمرد ممثلا للألوان الثلاثة؛ فهو مثل شق القمر «أبيض» وهو يوم أسود وهو موت أحمر، جاء ليمثل المرأة الجميلة، فهو الحية ابن الحية، وجاء ليعبر عن داذ الحر مثلما أنه يمثل الحية «شجاع» التى ماتت على يد بشر مذ كان الأمرد حية تتلون بكل الألوان من أبيض وأسود وأحمر.

إنه الأمرد، وكونه أمرد يجعل وجهه قابلا لتمثيل المرأة وتمثيل الذكر، ولذا فهو حية وهو ابن ذكر، فهو كل الكائنات الواردة فى النص، وهى كائنات جاءت فى البدء مهزومة ما بين مسلوب ومقتول، وانتهت بأن اقتصت من الشاعر، وأنهت مجده بأن أخرجته من النص مهزوما، وقد كان البطل الذى لا يهزمه هازم.

انتصر بشر فى النصوص الشعرية وانهزم فى النص النثرى، فكأن الشعر بوصفه نظاما مكتمل البناء ومنضبط الإيقاع يمنح بشرا وجودا نظاميا يفضى به إلى انتصار على الأسد وعلى الحية. وحينما خرج من الشعر إلى النثر تعرى من غطاء هذا النظام الصارم فانتثر فى نهاية المقامة وسال منه الدم برماح الأمرد. وإن كان الشعر يمثل الادعاء والزعم وتمجيد الذّات، فإن النثر - هنا - يمثل الحقيقة النصوصية التى تفضى بشرط الدلالة، وإنصاف شخوص المقامة، والذى مات حرّا واجه الذى عاش، لأن حرية الأخير لم تعدل ولم تنصف؛ حيث أعطت لنفسها مجدا مضاعفا واحتكرت حق الحياة وحق الانتصار، وجعلت من هذا فخرا يملأ الفم، فجاء ذاك الأمرد الذى لم يتدرع بالاكتمال بعد وكسر هامة هذا الكامل المزعوم.

هنا، صار الرجل الناقص (الأمرد) أقوى من الرجل الكامل، وظل سلطان الفعل الناقص هو الأبلغ والأفعل فى هذه المقامة، ولم يستطع الناسخ أن يقاوم عوامل النسخ المنعكسة عليه.

وما دام النص قد قرر أن الأسد قد مات حرّا، فهذا يقتضى ويستجلب الدلالة المناقضة، وهى أن الذى عاش ليس حرا، أما كونه «ذا طرفين حرا» فهذا ادعاء يملأ الفم فخرا فحسب.

والدلالة النقيض هذه هى ما حدث فعلا حين تمخضت حياة بشر عن نهاية رجل محروم مكلوم، كأن الذى سلم وعاش هو الذى خسر ، والذى مات هو من انتهى به المطاف إلى الانتصار. فالموت الحر أوجب المعاش المرهون.

٧ ـ أسطورية المقامة/ أوديب منقحا:

يستطيع القارئ أن يفرغ حسيًّا من قراءة المقامة البشرية، لكنه سيظل مشغول البال معها، وإن فرغ منها فهى لن تفرغ منه، وستظل تلاحقه وتحاصره. ولن يغيب عن البال قصة ذلك الشاب الذى قتل أباه وتزوج أمه، فأحل بمدينته وباء الطاعون جزاء إثمه هذا.

تلك هى حكاية أوديب التى تنطوى على صراع ما بين الابن والأب يتغلب فيه الابن وينسخ أباه، ويحلّ محله فى عرشه وفى عرسه.

تحضر حكاية أوديب اليونانية فى مواجهة المقامة البشرية، ويحضر سوفوكليس فى مواجهة بديع الزمان الهمذانى. وهذا حضور ذهنى تستدعيه ثقافة النص بوصفها فعلا من أفعال القراءة والقارئ. ولكن المقابلة بين الحكايتين هى من باب مصادمة الإبداع بالإبداع فحسب.

وهنا سنقول إن حكاية بشر هى تنقيح ثقافى وإبداعى لحكاية أوديب. فالأمرد فى المقامة يكتفى بهزيمة الأب وتحجيم مجده وغطرسته، ويقف دون قتله، كما أنه لا يتزوج من هى أمه، ولكنه يتزوج برضى والده من فتاة تحل له شرعاً وخلقا، إنه ينسخ الأب مع الإبقاء عليه. ولذا، فإنه لا يتسبب بالطاعون على مدينته. وتظل المقامة نصاً طاهرا ونظيفا، وتظل بيئة النّص بيئة صحية زكية.

ولذا، فإن المقامة تقوم على هدف دلالى نبيل تتحطم فيه السلطة والتسلط وينتصر فيه التقدم والتطور، ولكنه يظل محتفظا بالأب بما أنه ماض وبما أنه سلطة، ويفلح فى جعل هذا الماضى وهذه السلطة تتنازل لمصلحة الحاضر وتعطيه الحصان والحصان (بكسر الحاء وفتحها)، وتكون حركة الإملاء هنا ذات دلالة مجازية ونصوصية، فالكسر يعنى انكسار السلطة، ويكون الفتح لهذا الآتى بوجه أمرد لم يتغضن بعد. إنه الزمن الجديد ينبثق عن القديم من دون قتل ومن دون إثم. وذلك لأن النّص كتب بدم حر، والذى مات كان موته حرًّا فاستطاع الموت أن يكون حياة وإبداعا يتجدد فى وجه أمرد يتلون بألوان البياض والسواد والحمرة حسب دواعى الحالة وشروطها، وحسب شروط الفعل المنبعث ومتطلباته. وينتصر الابن ولكن الأب لا يموت. ويقوم الماضى بمنح الحاضر أغلى ما بيده وأثمن مايملك، فيترك له الحِصان ويعطيه الحَصان.

ملحـــــق
نصّ المقامـــــة البشريـــــة

المقامة البشرية

«حدثنا عيسى بن هشام قال:

كان بشر بن عوانة العبدى صعلوكا. فأغار على ركب فيهم امرأة جميلة، فتزوج بها... وقال: ما رأيت كاليوم، فقالت:

أعجب بشرا حور فى عينى
وساعد أبيض كاللجين
ودونه مسرح طرف العين
خمصانة ترفل فى حجلين
أحسن من يمشى على رجلين
لو ضم بشر بينها وبينى
أدام هجرى وأطال بينى
ولو يقيس زينها بزينى

لأسفر الصبح لذى عينين

قال بشر: ويحك من عنيت؟ فقالت: بنت عمك فاطمة، فقال: أهى من الحسن بحيث وصفت؟ قالت: وأزيد وأكثر، فأنشأ يقول:

ويحك يا ذات الثنايا البيض
ما خلتنى منك بمستعيض
فالآن إذ لوّحت بالتعريض
خلوت جوّا فاصفرى وبيضى
لا ضمّ جفناى على تغميض
ما لم أشل عرضى من الحضيض

فقالت:

كم خاطب فى أمرها ألحا
وهى إليك ابنة عمّ لحّا

ثم أرسل إلى عمّه يخطب ابنته، ومنعه العم أمنيته، فآلى ألا يرعى على أحد منهم إن لم يزوّجه ابنته.... ثم كثرت مضرّاته فيهم.... واتصلت معراته إليهم، فاجتمع رجال الحىّ إلى عمّه، وقالوا كفّ عنا مجنونك، فقال: لا تلبسونى عارا، وأمهلونى حتى أهلكه ببعض الحيل، فقالوا: أنت وذاك، ثم قال له عمه: إنى آليت أن لا أزوج ابنتى هذه إلا ممّن يسوق إليها ألف ناقة مهراً، ولا أرضاها إلا من نوق خزاعة، وغرض العم كان أن يسلك بشر الطريق بينه وبين خزاعة فيفترسه الأسد، لأن العرب كانت قد تحامت عن ذلك الطريق وكان فيه أسد يسمى داذا، وحية تدعى شجاعا، يقول فيهما قائلهم:

أفتك من داذ ومن شجاع
إن يك داذ سيّد السّباع
فإنها سيدة الأفاعى

ثم إن بشراً سلك ذلك الطريق، فما نصفه حتى لقى الأسد، وقمص مهره، فنزل وعقره، ثم اخترط سيفه إلى الأسد، واعترضه، وقطّه، ثم كتب بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمّه:

أفاطم لو شهدت ببطن خبت
وقد لاقى الهزبر أخاك بشرا
إذاً لرأيت ليثا زار ليثا
هزبرا أغلبا لاقى هزبرا
تبهنس إذ تقاعس عنه مهرى
محاذرة، فقلت: عقرت مهرا
أنل قدمىّ ظهر الأرض، إنى
رأيت الأرض أثبت منك ظهرا
وقلت له وقد أبدى نصالا
محدّدة ووجها مكفهرا
يكفكف غيلة إحدى يديه
ويبسط للوثوب علىّ أخرى
يدل بمخلب وبحدّ ناب
وباللحظات تحسبهنّ جمرا
وفى يمناى ماضى الحدّ أبقى
بمضربه قراع الموت أثرا
ألم يبلغك ما فعلت ظباه
بكاظمة غداة لقيت عمرا
وقلبى مثل قلبك ليس يخشى
مصاولة فكيف يخاف ذعرا؟
وأنت تروم للأشبال قوتا
وأطلب لابنة الأعمام مهرا
ففيم تسوم مثلى أن يولّى
ويجعل فى يديك النفس قسرا؟
نصحتك فالتمس يا ليث غيرى
طعاما، إنّ لحمى كان مرّا
فلما ظنّ أنّ الغشّ نصحى
وخالفنى كأنى قلت هجرا

مشى ومشيت من أسدين راما
مراما كان إذ طلباه وعرا
هززت له الحسام فخلت أنى
سللت به لدى الظلماء فجرا
وجدت له بجائشة أرته
بأن كَذَبْتَه ما منّته غدرا
وأطلقت المهنّد من يمينى
فقدّ له من الأضلاع عشرا
فخرّ مجدّلا بدم كأنى
هدمت به بناء مشمخرّا
وقلت له: يعزّ علىّ أنى
قتلت مناسبى جلدا وفخرا
ولكن رمتَ شيئا لم يرمه
سواك، فلم أطق يا ليث صبرا
تحاول أن تعلمنى فرارا!
لعمر أبيك قد حاولت نكرا
فلا تجزع، فقد لاقيت حرّا
يحاذر أن يعاب، فمتّ حرّا
فإن تك قد قتلت فليس عارا
فقد لاقيت ذا طرفين حرّا

فلمّا بلغت الأبيات عمه ندم على ما منعه تزويجها، وخشى أن تغتاله الحيّة، فقام فى أثره، وبلغه وقد ملكته سورة الحيّة، فلمّا رأى عمّه أخذته حميّة الجاهلية، فجعل يده فى فم الحيّة وحكّم سيفه فيها، فقال:

بشر إلى المجد بعيد همه
لما رآه بالعراء عمه
قد ثكلته نفسه وأمّه
جاشت به جائشة تهمّه
قام إلى ابن للفلا يؤمّه
فغاب فيه يده وكمّه
ونفسه نفسى وسمى سمّه

فلما قتل الحية قال عمه: إنى عرّضتك طمعا فى أمر قد ثنى الله عنانى عنه، فارجع لأزوجك ابنتى، فلما رجع جعل بشر يملأ فمه فخرا، حتى طلع أمرد كشق القمر على فرسه مدججا فى سلاحه فقال بشر: يا عم إنى أسمع حسّ صيد، وخرج فإذا بغلام على قيد فقال: ثكلتك أمك يا بشر! أإن قتلت دودة وبهيمة تملأ ماضغيك فخرا؟ أنت فى أمان إن سلمت عمّك، فقال بشر: من أنت لا أم لك؟ قال: اليوم الأسود والموت الأحمر، فقال بشر: ثكلتك من سلّحتك فقال: يا بشر ومن سلّحتك، وكرّ كل واحد منهما على صاحبه، فلم يتمكن بشر منه، وأمكن الغلام عشرين طعنة فى كلية بشر، كلما مسّه شبا السّنان حماه عن بدنه إبقاء عليه، ثم قال: يا بشر كيف ترى؟ أليس لو أردت لأطعمتك أنياب الرمح؟ ثم ألقى رمحه واستل سيفه فضرب بشرا عشرين ضربة بعرض السيف، ولم يتمكن بشر من واحدة، ثم قال: يا بشر سلّم عمّك واذهب فى أمان، قال: نعم، ولكن بشريطة أن تقول من أنت، فقال: أنا ابنك، فقال: ياسبحان الله ما قارنت عقيلة قطّ فأنّى لى هذه المنحة؟ فقال: أنا ابن المرأة التى دلتك على ابنة عمّك، فقال بشر:

تلك العصا من هذه العصية
هل تلد الحية إلا الحية؟

وحلف لاركب حِصانا، ولا تزوج حَصانا. ثم زوج ابنة عمّه من ابنه.

الهوامش

(١) محمد محيى الدين عبد الحميد: **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ٤٤٩، دار الكتب العلمية، بيروت ١٣٤٢هـ.

(٢) ورد ذلك فى كل تراجم حياته، انظر عمر فرّوخ، **تاريخ الأدب العربى** ٥٩٦/٢، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٥م.

(٣) أحمد بن على القلقشندى: **صبح الأعشى** ١٤/ ١٢٤، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٧م. وانظر أيضا إبراهيم السعافين: **أصول المقامات** ١٤ ـ ٢٣ دار المناهل، بيروت ١٩٨٧م.

(٤) انظر أمثلة وشواهد على ذلك فى: عبد الرحمن ياغى: **رأى فى المقامات** ١٨، منشورات المكتب التجارى للطباعة والنشر، بيروت ١٩٦٩م.

(٥) وهناك من يرى أن جلّ مقاماته كان مرتجلاً. انظر خير الدين الزركلى، **الأعلام** ١/ ١١٢، بيروت ١٩٦٩م (نشر المؤلف).

(٦) انظر **المقامات** رقم ٢/٥/٤٠/٤٤/٤٥، المرجع المذكور فى هامش رقم (١).

(٧) خير الدين الزركلى: **الأعلام** ٢/ ٢٧.

(٨) ورد فى كتاب **المثل السّائر** لابن الأثير ما يفيد أنّ المؤلف يرى أنّ بشرا شاعر حقيقى له وجود تاريخى، وأنه سابق على البحترى، وأن البحترى قد حاكاه فى قصيدته عن الأسد. انظر **المثل السّائر** ٣/ ٢٨٤ تعليق أحمد الحوفى وبدوى طبانة، دار النهضة، القاهرة د.ت.

(٩) عن مفهوم الإشارة الحرة، انظر: عبد الله الغذامى: **الخطيئة والتكفير**، دار سعاد الصباح، القاهرة الكويت ١٩٩٣م، ص٩٤.

(١٠) انظر تفصيل ذلك فى الفصل الخامس من هذا الكتاب.

(١١) **ديوان البحترى** ١/ ١٩٩ ـ ٢٠٢، تحقيق حسن كامل الصيرفى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.

سمة «التضمين التهكمى»

فى رسالة التربيع والتدوير

اقتراح منهجى

محمد مشبال *

١ ـ فى النثر العربى القديم وإشكال القراءة:

يمثل الوعى بتراثنا النثرى لحظة أخرى من اللحظات التى ما فتئت تقلق تفكيرنا الأدبى، منذ أصبح إشكال ما سمى بـ «الأصالة والمعاصرة» هاجسا تصدر عنه جميع الكتابات النقدية عن وعى أو لاوعى. فليس الاهتمام بتراث نثرى متنوع وخصب إلا وجها لإشكال ثقافى يتجسد فى موقفنا من التراث والحداثة وموقفنا من قضية التجديد والإبداع. ولعله قد حان الوقت كى نجعل من الاهتمام بتراثنا النثرى لحظة تأمل فيما ينبغى صنعه من أجل تطوير الحقل النقدى العربى من غير الجهة التى سعى إليها معظم نقادنا فى السنوات العشرين الأخيرة. على الرغم من الفوائد الجليلة التى جنيناها فى أثناء هذه الحقبة. وليست هذه الجهة المطلوبة واضحة المعالم الآن، ولكنها على أية حال تمثل إحساسا عاما عند جميع النقاد الذين شكل لهم الشعور بالهوية الثقافية مبدأ فكريا لا يدافع.

وإذا كان موضوع هذه الدراسة أن تقدم تحليلا لرسالة الجاحظ (التربيع والتدوير) بالتركيز على إحدى سماتها الأسلوبية، فإن غرضها الأصلى ومرماها البعيد يتمثلان فى أن تضع هذا التحليل فى أفق ثقافى يتسم بالتوتر والشعور بهاجس المجاوزة والبحث عن الهوية، وهذا أقل ما نطمح إليه الآن.

إن إشكال النثر العربى القديم هو إشكال قراءته. وها نحن مرة أخرى فى قلب الجدل الثقافى وما يستتبعه من مشكلات المنهج والرؤية، والتراث والحداثة، والذات والآخر، والتقليد والتجديد.

وإشكال هذا النثر هو أيضا إشكال أحد أوجه الحضارة: كيف السبيل إلى فهم طبيعته؟

لأجل هذا وغيره، رأيت أن أرسم الخطوط الكبرى لهذا الأفق الثقافى الأدبى الذى يصدر عنه تحليلى لرسالة الجاحظ، وإن كنت واثقا من أن ما قمت به لا يمثل سوى بداية الإحساس بالإشكال الذى نواجهه فى هذه المرحلة تحديدا:

* أستاذ البلاغة والنقد فى كلية الآداب، تطوان، المغرب .

١ ـ لقد ظل النظر النقدى العربى الحديث المشبع بجماليات الشعر ـ وربما أيضا بجمالية السرد ـ يعتبر «الرسالة» لونا من القول يقع خارج حدود الأدب؛ فلم يبذل نقادنا الجهد المطلوب من أجل الكشف فى تراثنا عن جماليات أدبية أخرى متميزة عن جماليات الشعر.

ويبدو أن الموقف النقدى القديم من النثر الأدبى لم يتغير عند نقادنا اليوم؛ فنحن نكاد لا نجد توجها حقيقيا نحو العناية بهذا التراث الإبداعى، وإن كان الانفتاح على الثقافة الغربية قد دفع بالبعض إلى العناية بالأدب القصصى خاصة. ولكن يظل هذا الاهتمام خاضعا للذوق الغربى وتوجهه الثقافى.

٢ ـ إن نهوض النقد العربى القديم على جنس الشعر الذى اعتبر بالحق «عمدة الأدب» [١] جعل معاييره المستصفاة تدين فى أصلها لجماليات هذا الجنس الأدبى. وعلى هذا النحو، لم يتح للأنواع النثرية الأدبية أن تساهم فى بلورة المفاهيم النقدية والبلاغية الموروثة عن تفكيرنا الأدبى القديم إلا فى حدود ضيقة، هذا الوضع يمثل بالنسبة إلى الناقد العربى المعاصر امتحانا حقيقيا: ما السبيل إلى تحليل أنواع نثرية لا تسعف المعايير البلاغية الموروثة فى إدراك طبيعتها؟!

٣ ـ لقد اجتهد النقد الغربى المعاصر فى خلق مناهج دقيقة لتحليل بنيات النصوص الأدبية شعرا ونثرا. على هذا النحو أمكن له أن يحقق تقدما واضحا فى تعميق الوعى الجمالى بأدبية لغة الشعر والسرد.

والدارس العربى اليوم يقف مشدوها أمام هذه المادة العلمية الهائلة التى خلفها الشكلانيون والبنيويون والأسلوبيون. ولكنه فى الآن نفسه لا يستطيع أن يستسلم لسلطان الإغراء والنتائج الباهرة، وهو يتملكه الارتياب فى أن تفلح هذه المناهج المحصلة فى تعميق معرفتنا بجماليات تراثنا النثرى، وإن كان لا يستطيع تجاهلها وقد أبلت البلاء الحسن فى تقديم مرتكزات تحليل مقومات البناء السردى للنثر الإنسانى فى مختلف الحضارات. ومع ذلك، يظل الإحساس بوجود ألوان من الصياغة الأدبية فى تراثنا النثرى، لا يسعف فى تحليلها الانتفاع المباشر بهذه النتائج، قائما. خاصة أننا بعد فترة من التجريب النقدى القائم على النقل والتقليد لم نقتنع بما حصلناه فى حقل نقد الشعر.

وها نحن اليوم، أكثر من أى وقت مضى، أحوج ما نكون إلى تصور نقدى مغاير للنظر إلى تراثنا الشعرى.

هذا شعور صحيح يأتى فى وقت حاسم. ونحن لا نملك إلا أن نتولاه بالرعاية. وهذا، من جهة أخرى، امتحان للناقد العربى الذى يدرك اليوم أنه آن الأوان كى يخوض المغامرة. وللأسف الشديد، فقد غابت هذه الحقيقة عن علاقتنا بالثقافة الغربية: لماذا لم تستهو نقادنا روح المغامرة التى تحلت بها هذه الثقافة نفسها؟ لماذا آثروا النتائج بدل البحث؟!

٤ ـ إن المغامرة المطلوبة لا تعنى الانطلاق من الفراغ فهذا غير ممكن، بل ما أعنيه بهذا المجاز هو خلق القدرة على صياغة السؤال الخاص، وأن يكون انتفاعنا بالأدوات المنهجية الحديثة مجرد وسيلة لغاية أعظم؛ وهى الوعى بخصوصية التفكير الجمالى الأدبى العربى الموروث.

٥ ـ يتصف تراثنا النثرى بالتنوع، فمنه ـ على جهة العموم ـ الأنواع السردية التى تبتعد عن جمالية الشعر، ومنه النثر الفنى الذى تلتقى بلاغته ببلاغة الشعر، وإن احتفظ بخصائصه المميزة. وإذا كان النقد القديم لم يلتفت إلى القسم الأول لأسباب كثيرة [٢]، فإن اهتمامه بالقسم الآخر اقتصر على الكتابة الديوانية أو السلطانية التى لم تتسع للوظيفة الإبداعية إلا فى حدود ضيقة، وقد أخذ هذا الاهتمام صيغة البحث عن إحكام لقوانين الكتابة وحصر لأفانينها، وقد سارت على هذا النهج معظم المؤلفات القديمة التى انشغلت بالنثر.

وجملة الأمر أننا لا نكاد نجد اهتماما حقيقيا بجماليات النثر الفنى على نحو ما تحقق بالنسبة إلى الشعر. ولست أرى مسوغا لإغفال نقادنا المعاصرين جزءا كبيراً من تراثنا النثرى، إلا إذا كان الوعى النقدى عندنا لايعتد سوى بالنثر السردى القصصى؛ ففى هذه الحال نريد إنجاز ما تخلف عنه القدامى ولكن بإيعاز من الآخر. غير أننا إذ نفلح جزئيا فى سد الثغرة، فإننا نعجز عن تطوير موروثنا؛ إذ يظل سؤال النثر الفنى غير القصصى متواريا.

٦ - كان - إذن - اهتمام النقد القديم بحقل النثر مقصورا على وضع الأصول العامة لفن الكتابة، ولم يحدث أن نظر إليه باعتباره لونا من الصياغة الجمالية المتميزة التى ينبغى أن تطرق من غير باب الشعر (أى البديع هنا!). وهكذا نجد الكلاعى يقول فى كتابه الذى خصصه للنثر: «وتأملت.. النثر فوجدت فيه من أنواع البديع ما فى النظم، فأغفلت ذكرها فى هذا الكتاب» (٣). لم يبحث الكلاعى عن خصوصية الصياغة الفنية فى النثر الأدبى؛ لا لأن النثر يشترك مع الشعر فى كثير من المقومات الأسلوبية، ولكن لأن الناقد القديم لم يكن يصدر فى بناء نظرته للنص عما يطلق عليه البعض: «الكفاية الجنسية» (٤) Compétence générique وإن كانت تشكل جزءا لا ينفك عن وعيه الجمالى الأدبى.

٧ - يلاحظ الدارس المعاصر أن الفرق بين الشعر والنثر، فى موروثنا النقدى، غالبا ما يرد فى سياق الترجيح والمفاضلة بين الشاعر والناثر. فلم يكن ثمة قصد مباشر إلى تعيين السمات المميزة لكل من الجنسين، وإن كان الدارس الذى يتوخى بلوغ هذه الغاية لا يعدم الظفر بنصيب من هذه الفروق الصالحة لأن تكون بذورا أولى لبناء نظرى ونقدى ينهض على الوعى الجنسى (٥) Conscience générique.

٨ - تمثل تفرقة أبى إسحاق الصابى (٦)، بين صناعة الشعر وصناعة الترسل، بذرة الانطلاقة نحو بناء نظر نقدى ينهض على «كفاية جنسية» تهدف إلى إعادة الاعتبار للصياغة النثرية؛ هذه الأداة التعبيرية الإنسانية والحضارية المتميزة. لاشك، إذن، أن الوعى بالفروق النوعية بين الأجناس الأدبية هو - فى جوهره - وعى بالوسائل التعبيرية المتباينة للإنسان، وأن إنشاء بلاغة خاصة لقراءة الرسالة مختلفة عن بلاغة قراءة الشعر هو وعى عميق بروح الحضارة الإنسانية المبدعة.

٩ - لم يكن تحيز الموروث النقدى والبلاغى للنثر استجابة واعية لجماليته، بقدر ما كان تقديرا لمكانته الاجتماعية فى ظل شروط أصبح فيها الكاتب فى منزلة لا يدانيه فيها الشاعر الذى تدهورت حاله فى وقت أصبح فيه التعاطى لحرفة الأدب مرتبطا بالرقى فى السلم الاجتماعى. لم يكن - إذن - تفضيل النثر على الشعر نتيجة لوعى جمالى مرهف بهذا النمط التعبيرى، فقد سبق أن أقررنا بأن جمالية الشعر جسدت تصورهم الأدبى، ولكنه كان نتيجة لنمو شعور متزايد بالمنافع المادية والحاجات العملية.

١٠ - وتتمثل المفارقة فى موروثنا النقدى، الذى رجح النثر، فى أنه لم يجاوز فى اهتمامه به تقسيمه إلى أنواع، كما فعل «ابن وهب» و «الكلاعى» على سبيل المثال، ثم الحديث عن أركان الكتابة (٧)، وهى بمثابة قواعد عامة ينبغى للكاتب أن يعمل بها فى رسائله. وعلى الرغم من أن هذا الوجه من العناية يمثل مظهرا للوعى الجنسى، فإننا لا نظفر من هذا النقد بما يشبه معايير جمالية للنثر يمكن الاستناد إليها فى القراءة والتقويم. وعلة ذلك هى أن نصوص النثر لم تكن موضوعا جماليا لخطابنا النقدى والبلاغى الموروث. ولأجل ذلك، ظلت المصنفات التى أولت قدرا من العناية بتراثنا النثرى لونا من الكتابة التعليمية التى تعنى بوضع قواعد التأليف فى حقل الترسل بين يدى الناشئة، ولا سبيل لها إلى تمثيل بلاغة النثر (٨) بالمفهوم الذى نحلم به اليوم، وإن كان الدارس لا يملك إلا أن يأخذها فى

الاعتبار وهو يروم بناء معاييره النقدية بالارتكاز على مسلمة «الوعى الجنسى» فى أعلى مراتبه المتمثلة فى الإقرار بأن لكل جنس أدبى أسلوبه وصيغه الجمالية التى ينبغى أن تراعى فى أثناء القراءة.

٢ ـ الرسالة بين الإبلاغ والوظيفة الجمالية:

لا يشك أحد فى أن الوظيفة الجمالية بالمدلول الذى اكتسبته فى الدراسات الأسلوبية الحديثة، مفهوم قائم فى جميع أنواع النثر القديم لا يكاد يعرى منه أوثقها بشؤون الحياة العملية؛ ولأجل ذلك لم يرق هذا المفهوم ـ فى تقديرنا ـ إلى أن يصير معيارا لاستكناه أدبية النثر العربى القديم، وإن كان مبدأ التفاعل المستمر بين الشعر والنثر يقتضى منا الإقرار بأن الوظيفة الجمالية التى ترادف عندنا ما اصطلح عليه قديما بـ «البديع» تمثل جزءا من هذه الأدبية: «ففى النثر ظل من النظم ولولا ذلك ما خف ولا طاب ولا تحلى» (٩).

غير أننا لا نقصد هنا بالوظيفة الجمالية الاستخدام الشعرى للغة (أى الشاعرية) بل جملة من السمات الأسلوبية التى جعلت النثر العربى ـ ومنه جنس الرسالة ـ يسعى إلى الفكاك من عبء التواصل النفعى المباشر إلى آفاق تجسيد تجربة أدبية إبداعية. وبدهى أن يمثل التوظيف الجمالى البديعى للغة أحد أبعاد أدبية النص، ولكنه ليس مقوما حاسما فيها. وتظل مهمة الناقد البحث عن مدخل منهجى ملائم للكشف عن أدبية هذا الجنس الأدبى.

كانت الرسالة جنسا أدبيا عربيا يبحث لنفسه عن نسق إبداعى تخييلى يجاوز به الطوق العقلى النفعى الذى أحاط به ليحيله إلى لون من الأدب المرتبط بالأغراض العملية فى شؤون الحياة والدين والسياسة. وعلى هذا النحو، لم يعدم تراث هذا الجنس الأدبى من أن يفرز نصوصا سعت إلى الإفلات من هذا القيد يحركها الطموح نحو تجسيد جماليات الأدب. وتمثل (رسالة التربيع والتدوير) فى هذا المقام نموذجا لافتا فى تراثنا النثرى؛ فهى تنويع جمالى فريد ومتميز فى سياق جنس الرسالة الذى شهد بالفعل تنويعات أخرى من مثل:(رسالة الغفران) لأبى العلاء و (رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد. وليس فى وسع الدارسين اليوم إلا أن يبذلوا المزيد من الجهد من أجل الكشف عن التشكيلات الجمالية المختلفة التى صيغ فيها هذا الجنس الأدبى.

٣ ـ رسالة التربيع والتدوير والخطاب النقدى المضمر:

تنزع بعض النصوص الأدبية الجمالية فى الأدب قديما وحديثا إلى أن تجعل من تكوينها موضوعا للوصف. وقد يصير ذلك أحد مقومات بنائها الأسلوبى والدلالى؛ بحيث يستعصى على الدارس الذى يروم تحليل النص تجاوزه. ويقدم لنا الشعر العربى تنويعات مختلفة لهذه الصيغة التعبيرية (١٠). فقد كان أبو نواس وأبو تمام يبثان فى أشعارهما وصفا لاختيارهما الجمالى الشعرى. ولم يكن هذا الوصف النقدى منبت الصلة عن أسلوب القصيدة ودلالتها؛ ذلك أن الشاعر حريص على أن يوفر لقصيدته جودة السبك ووحدة القافية والوزن. وقد يكون الوصف النقدى صريحا ومباشرا، وقد يرد فى صيغة احتمالية تتأرجح بين الوظيفة النقدية الواصفة والوظيفة الدلالية الأدبية الموصولة بسياق النص.

ينهض فى (رسالة التربيع والتدوير) خطاب نقدى يوجه القارئ نحو كيفية التعامل مع طبيعة النص الذى قام الجاحظ ببنائه. من هنا تقوم ضرورة العناية بهذا الخطاب من أجل فهم أعمق لجماليات النص موضوع القراءة. فلا شك أن لمضمون نصوص الخطاب النقدى علاقة وطيدة بالاختيار الأسلوبى فى الرسالة؛ الشئ الذى يستدعى من القارئ مراعاتها فى عملية التحليل، وعدم الاكتفاء بالسمات الأسلوبية الصريحة، ذلك أن الخطاب النقدى المضمن فى الرسالة، يمثل هو أيضا مستوى من مستوياتها الأسلوبية، على الرغم من خاصياته «الميتاخطابية». فبالإضافة إلى وظيفته النقدية، فهو ذو تكوين أسلوبى يتلاءم والبناء الفنى لنص الرسالة.

وغرضنا هنا أن نستقرى جملة من النصوص النقدية التى بثها الجاحظ فى رسالته ليكشف لنا عن بعض السمات الأسلوبية التى تشكل اختياره الجمالى فى تكوين الرسالة.

فى كثير من مواضع الرسالة يتداخل الخطاب النقدى الواصف بدلالة السياق، ويصبح مضمون الخطاب جزءا فى التكوين الأسلوبى والدلالى لنص الرسالة؛ ففى أحد المواضع التى يمدح فيها الجاحظ المرسل إليه (أحمد بن عبد الوهاب) الذى تتوجه إليه الرسالة، أسبغ عليه مجموعة من الصفات تطابق مقومات البيان والخطابة فى تصور الجاحظ. وعند إمعان النظر فى هذا النص ندرك أنه ليس مجرد وصف للمقدرة البيانية لهذا الرجل؛ ولكنه بيان جلى للصفات التى يحرص الجاحظ على توفيرها فى كتابته؛ أى أنه نص نقدى بقدر ما هو نص أدبى لا ينفصل عن سياق الرسالة. ومع ذلك، ينبغى ألا نطابق بين هذه الصفات الواردة فى النص النقدى والأسلوب الفعلى للرسالة؛ ذلك أن صفة الاعتدال التى اعتد بها الخطاب البلاغى القديم واعتبرت مفهوماً مركزيا فى تفكير الجاحظ، لم تشكل أسلوب الرسالة. لقد كانت صفة الاعتدال مفهوما ثقافيا شاملا، استجار به الجاحظ لتشكيل تصويره الهزلى، فهو مادة استخدمها مثل بقية المواد، دون أن يفيد ذلك. إنه لم يتسلل إلى التكوين الأسلوبى للنص. غير أن ما نشدد عليه فى هذا المقام هو أن الاعتدال يتعارض مع الغلو والإغراق فى التصوير الهزلى، وهى من خصال هذه الرسالة.

لنتأمل هذا النص النقدى والأدبى ولنتبين صلته بأدبية الرسالة. يقول الجاحظ موجها حديثه الوصفى المدحى إلى أحمد بن عبد الوهاب:

«تفل الحز، وتصيب المفصل، وتقرب البعيد، وتظهر الخفى وتميز الملتبس، وتلخص المشكل، وتعطى المعنى حقه من اللفظ كما تعطى اللفظ حظه من المعنى، وتحب المعنى إذا كان حيا يلوح، وظاهرا يصيح، وتبغضه مستهلكا بالتعقيد، ومستورا بالتغريب.

وتزعم أن شر الألفاظ ما غرق المعانى وأخفاها، وسترها وعماها.. أعجب الألفاظ عندك ما رق وعذب، وخف وسهل، وكان موقوفا على معناه، ومقصورا عليه دون ما سواه. لا فاضل ولا مقصر، ولا مشترك ولا مستغلق، قد جمع خصال البلاغة واستوفى خلال المعرفة ... »[11] [٦٣].

وفى موضع آخر يدلف بنا الجاحظ إلى ما يشكل مقوما بنائيا لرسالته بل للرسالة عموما:

«ولولا أنى كلف برواية الأقاويل، ومغرم بمعرفة الاختلاف، وأنى لا أستجيز مسألتك عن كل شئ، وابتذالك فى كل أمر، لما سمعت من أحد سواك..» [٧٢].

ويزيد هذا الأمر بيانا فى مكان آخر:

«جعلت فداك. إنما أخرجك من شئ إلى شئ، وأورد عليك الباب بعد الباب، لأن من شأن الناس ملالة الكثير، واستثقال الطويل وإن كثرت محاسنه وجمت فوائده. وإنما أردت أن يكون استطرافك للآتى قبل أن ينقضى استطرافك للماضى؛ ولأنك متى كنت للشئ متوقعا، وله منتظرا، كان أحظى لما يرد عليك وأشهى لما يهدى إليك، وكل منتظر معظم، وكل مأمول مكرم.

كل ذلك رغبة فى الفائدة، وصبابة بالعلم، وكلفا بالاقتباس، وشحا على نصيبى منك، وضنا بما أؤمله عندك، ومداراة لطباعك، واستزادة من نشاطك، ولأنك على كل حال بشر..» [١٠٣ ـ ١٠٤].

على الرغم من أن هذين النصين الأخيرين موصولان بسياق الرسالة، أى بالحديث الذى يجرى بين طرفيها، فإنهما يضطلعان بوصف لأحد مقومات بنائها المتمثل فى «رواية الأقاويل» و «الاقتباس» و «تنويع الموضوعات». فلعل هذا المقوم أن يمثل مكونا من مكونات جنس الرسالة فى تراثنا [١٢]. ولأجل ذلك لم يكن الاستطراد [١٣] فى هذا الجنس الأدبى عيبا، بل ـ خلافا لذلك ـ كان مطلبا أدبيا وجماليا يحرص عليه الكاتب، ربما لأنه ينسجم وبقية مكونات الرسالة المتمثلة فى الاسترسال وتقديم الفائدة وتنشيط المتلقى. ولا أقصد هنا بالاستطراد ما وقف عنده البلاغيون من أمثلة بدا فيها كأنه حيلة بلاغية جزئية لا يجاوز عدد كلماتها الشطر الشعرى. إن هذا اللون من الاستطراد ليس هو الذى يتجلى لنا فى رسالة الجاحظ أو فى النثر الأدبى عموما.

إن الجاحظ يمتاح صيغ تشكيله لرسالته من وعيه بأساليب تشكل جنس «الترسل»، فهو أحد أقطاب الكتابة النثرية الذين يدركون أسرار الصنعة. وهو بقدر ما يذعن لمكونات هذا الجنس بقدر ما يذعن لرؤيته الخاصة وأسلوبه الفريد، ليتولد النص من هذا التفاعل بين المبدع والجنس الأدبى الذى يفترض أنه يكتب فى إطاره.

يعى الجاحظ أن مهمته تتمثل فى الوصف: «ومن صفاتك أن تفعل ومن صفاتنا أن نصف» [٧٧]، ولكن أى وصف؟ يقول أحد الباحثين: «الوصف يكون فى أغلب الأحيان إما مدحا أو هجاء. هذا يعنى أن الموصوف يكون موسوما بعلامة إيجابية أو سلبية» [١٤]. أما الجاحظ الذى اختار أن يفصح عن أسلوب رسالته فيخبرنا بأن وصفه هزلى فكاهى مازح:

«والمزاح .. باب أصل بنائه على الخطأ، ولا يخالطه من الأخلاق إلا ما سخف، ومن شأنه التزيد، وأن يكون صاحبه قليل التحفظ.. ومن أسباب الغلط فيه ومن دواعى الخطأ إليه أن كثيرا ممن تمازحه يضحك وإن كنت أغضبته..» [٧٣ ـ ٧٤].

وفى مكان آخر يقول:

«فإن الكلام قد يكون فى لفظ الجد وهو مزاح» [٧٩].

اختار الجاحظ كتابة رسالة هزلية ساخرة، وهو بذلك إنما كان يبنى لونا أدبيا (أو أنموذجا) كانت أصداؤه تتردد فى حقل الشعر الذى شهد تحولات لافتة فى العصر العباسى بشكل خاص؛ هذه التحولات التى استجابت لإحساس جمالى بضرورة تجاوز طوق القصيدة المادحة العتيدة. وقد عبر أبو نواس عن هذا الاختيار الأدبى فى قوله:

يا مادح القوم اللئا
م وطالبا رفد الشحاح
أشغل قريضك بالنسيـ
ـب وبالفكاهة والمزاح

يمكن القول إذن بأن الجاحظ كتب (رسالة التربيع والتدوير) فى سياق أدبى كان يتسم بتحولات أساسية؛ أهمها ارتباط الأدب بالحياة الجديدة والتعبير عن السخط والسخرية من الواقع الجديد وتصوير وضعية الأديب.

٤ ـ سمات التصوير الهزلى فى رسالة التربيع والتدوير

١ ـ التهكم مكون أسلوبى:

يخضع التهكم للمعيار البلاغى «إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال» [١٥]، فهذا هو ما ينبغى مراعاته وإن اختلفت صور هذا المكون التصويرى، وهو ليس له ضابط يضبطه، فيما يقول يحيى بن حمزة

العلوى، سوى هذا المعيار المذكور. إن التهكم الذى أشار إليه البلاغيون هو لون من المجاز أو ـ باصطلاحنا ـ مكون تصويرى تقوم بنيته على التناقض بين سياقين؛ هذا هو المبدأ العام الذى يجب أن يراعى فى تعيين هذا المجاز وإن كانت له صور متعددة يتشكل بها فى النصوص الأدبية. غير أننا لا نكاد نعثر فى البلاغة العربية على صور للتهكم تخرج عن إطار ما حدده بعضهم قائلا: «وهو فى الاستعمال عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة فى موضع الإنذار. والوعد فى مكان الوعيد، والمدح فى معرض الاستهزاء» (١٦). وما ينبغى التنبيه إليه بدءا هو أن ليس كل تهكم يراد به الضحك؛ فالتناقض بين سياقين لا يلزم عنه إثارة الضحك بالضرورة وإن كان يمثل فى كثير من الأحيان مبدأ أسلوبيا فى تشكيل الهزل والفكاهة، أو الضحك، على نحو ما هو الشأن فى (رسالة التربيع والتدوير).

تتباين صيغ التهكم فى الخطاب الأدبى وإن ظل قوام هذا الأسلوب ممثلا فى مبدأ التضاد أو التناقض. وإذعانا لهذا المبدأ، فإن أسلوب التهكم يصبح أوسع من مجرد تناقض دلالتين، فقد ينظر إليه باعتباره سخرية من أسلوب أدبى متبع فى نمط جمالى معين، كما نعثر على ذلك فى شعر أبى نواس الذى حاكى أسلوب الطلل محاكاة ساخرة؛ أى أنه كان يعمد إلى الصيغة الأسلوبية الطللية فيستخدمها فى سياق مناقض على سبيل التهكم بنمط التعبير الشعرى البدوى الذى رفضه فى دعوته إلى نمط التعبير «الخمرى». ولم تقتصر دعوته على وصف الخمرة ومجلسها بل إنه حاكى أسلوب الطلل فى سياق مخالف، وهذا ما أضفى على تعبيره صفة التهكم، يقول فى أحد مطالع قصائده:

ودار ندامى عطلوها وأدلجوا

بها أثر منهم جديد ودارس

هذا ـ كما ترى ـ لون من التهكم لم تحصره البلاغة القديمة فى المعانى التى حصرتها لهذا الأسلوب، ربما لأنه يجاوز تناقض المعانى الجزئية إلى ضرب من التناقض بين نمطين أسلوبيين كان الشعراء على وعى تام بهما؛ فالروايات تذكر أن بشاراً بن برد كان يميز بين الأسلوب البدوى والأسلوب الحضرى؛ فقد أجاب «خلف الأحمر» عندما طلب منه أن يعيد النظر فى أحد أبيات شعره: «إنما بنيتها أعرابية وحشية.. كما يقول الأعراب البدويون» (١٧). ولم أرد بهذا الاستطراد إلا التنبيه على أن البلاغة التى افتتنت فى نمذجة حشد هائل من المقومات الأسلوبية شاءت أن تعنى فى الغالب بالتوظيفات الجزئية لهذه المقومات، ومما لا ريب فيه أن بلاغة الشعر والنثر القديمين لم تنحصر فى نطاق المقولات البلاغية التى انحدرت إلينا من الخطاب البلاغى، فالباحث الذى يروم قراءة إبداعنا فى حقلى الشعر والنثر سيجد نفسه مدفوعا للاجتهاد فى الكشف عن مقومات أسلوبية أخرى تشكل بها هذا الإبداع. ويمثل أسلوب التهكم شاهدا واضحا فى هذا المقام، فقد قدم أبو نواس صورة أكثر تعقيدا وتركيبا لمجاز التهكم؛ بحيث جعل التناقض قائما، ليس بين دلالة اللفظ وسياقها كما فى قوله تعالى: «فبشرهم بعذاب أليم»، ولكن التناقض هذه المرة قائم بين «أسلوب معين» والسياق الذى استعمل فيه. وهذا تنويع آخر وصورة جديدة لأسلوب التهكم، وإن كنا لا نجد له تسمية فى البلاغة العربية القديمة. وقريب من هذا ما استخدمه الجاحظ فى تشكيل سخريته من أحمد بن عبد الوهاب الذى راسله.

٢ ـ استعارة لغة النصوص الثقافية
فى تشكيل الوصف الحسى الفيسيولوجى:

موضوع الرسالة:

يحدد الجاحظ فى مستهل كتاب (التربيع والتدوير) (١٨) موضوع رسالته وغرضه من كتابتها:

«كان أحمد بن عبد الوهاب مفرط القصر ويدعى أنه مفرط الطول. وكان جعد

الأطراف قصير الأصابع. وهو فى ذلك يدعى السباطة والرشاقة.. وكان طويل الظهر قصير عظم الفخد، وهو مع قصر عظم ساقه يدعى أنه طويل الباد رفيع العماد.. قد أعطى البسطة فى الجسم والسعة فى العلم.. وكان ادعاؤه لأصناف العلم على قدر جهله بها.. وكان كثير الاعتراض.. كلف بالجاذبة.. قليل السماع غمرا وصحيفا غفلا.. يعد أسماء الكتب ولا يفهم معانيها .. ويحسد العلماء..

فلما طال اصطبارنا حتى بلغ المجهود منا.. رأيت أن أكشف قناعه.. وأبدى صفحته للحاضر والبادى وسكان كل ثغر وكل مصر بأن أسأله عن مائة مسألة أهزأ فيها وأعرف الناس مقدار جهله..» [١٨٧-١٨٨].

تقوم الرسالة على السخرية من أحمد بن عبد الوهاب الذى ينسب إلى نفسه شكلا فيسيولوجيا لا ينطبق عليه، وهى بذلك اتخذت من جسد هذا الرجل موضوعها الفكاهى؛ إذ عمدت إلى صياغته فى لغة تسللت إليها مفهومات ودلالات وألفاظ تنتمى فى أصلها إلى نصوص ثقافية متنوعة، ليتحول الجسد الموصوف إلى حدث هزلى يتوخى منه الجاحظ إثارة الضحك، وإن كانت له أبعاد أخرى ليس المجال هنا للخوض فيها.

التضمين التهكمى:

فى نص دال يشير الجاحظ إلى أن وصف «الدمشقيين» لجمالية معمار مسجدهم مأخوذ من وصفه لأحمد بن عبد الوهاب. ويستخدم فى الدلالة على هذا الأمر لفظى «السرقة» و «الأخذ» وقول الدمشقيين:

«ما تأملنا قط تأليف مسجدنا، وتركيب محرابنا وقبة مصلانا إلا أثار لنا التأمل، واستخرج لنا التفرس غرائب حسن لم نعرفها وعجائب صنعة لم نقف عليها.. فإن ذلك معنى مسروق منى فى وصفك، ومأخوذ من كتبى فى مدحك» [٨٥].

يمتلك هذا النص وظيفة «ميتاخطابية» وهى إشارته إلى خاصية أسلوبية معتمدة فى البناء، وتتمثل فى تضمين لغة الرسالة بدلالات ومفهومات تنتمى إلى حقول ثقافية متباينة، ولا غرابة أن يحصل التضمين بين مجالين متباينين تباين الإنسان والمعمار،كما فى النص المذكور.

إن النص الذى يتوخى فى الظاهر إثبات قيمة المدح الذى حظى به أحمد بن عبد الوهاب، وفى الوقت نفسه قيمة المعانى التى ابتدعها الجاحظ، يشير فى الباطن إلى أحد الإمكانات الأسلوبية التى يضطلع الكاتب باستثمارها فى رسالته والمتمثلة فى «التضمين».

وقد يكون فى إطلاقنا على ما قام به الجاحظ «التضمين» نوع من التوسع فى دلالات المصطلح. ومع ذلك، فإن نعت وصف الجاحظ لجسد خصمه بأنه قائم على صفة «التضمين» لا يخرج عن نطاق المفهوم البلاغى القديم، كما جاء عند ابن أبى الأصبع المصرى حيث قال عنه:

«وهو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من بيت أو من آية أو معنى مجردا من كلام أو مثلا سائرا أو جملة مفيدة أو فقرة من حكمة» (١٩).

إن التضمين المستخدم فى تشكيل الوصف بالرسالة لا يقوم بالضرورة على الأخذ من نص محدد، والمعروف أن التضمين يقتضى أن يكون النص المضمن قابلا لتحديد مصدره أو أن يكون مشهورا أو ذا نسبة إلى شاعر أو كاتب. هذا أصل فى التضمين يحتكم إليه فى التمييز بين الكلام الأصلى والكلام المقتبس. ولم يخل وصف الجاحظ من هذا اللون من التضمين، ولكن ما

قولنا في تلك الدلالات المضمنة التي لا نستطيع أن نقول عنها بأنها غير ملائمة للسياق الذي يحتويها؟ أو أن حقلها الدلالي يتعارض مع السياق الجديد؟

إن المعيار الضابط لهذا الضرب من «التضمين» هو تعارض دلالاته الثقافية في ذهن المتلقي مع السياق الذي تبنيه الرسالة، وهذا التعارض كان علة في خلق السخرية التي ترتب عليها الضحك في أكثر من موضع.

ها هنا، إذن، يتضافر مقومان بلاغيان في تكوين سمة أسلوبية طريفة اصطلحنا عليها بـ «التضمين التهكمي». يتمثل المقوم الأول في «التضمين» والثاني في «التهكم». ولكن لماذا لم نقتصر على وصف هذا الإمكان الأسلوبي بـ «التهكم» الذي يقوم ـ كما رأينا ـ على مبدأ التناقض بين الكلام والسياق؟

لقد سبقت الإشارة إلى أن للتهكم صيغا وصورا متعددة في الاستخدام الأدبي، ولعل الصيغة التي شكل بها الجاحظ مجاز التهكم أن تمثل تنويعا جديدا لهذا الأسلوب يقتضي منا تأمله ولم لا نقول تسميته؟! لقد عمد الجاحظ في تشكيل مبدأ التناقض الساخر إلى «الأخذ» و «السرقة»، أي استعارة الدلالات الثقافية التي يمتلكها المتلقي الذي يراهن عليه الجاحظ. هذا التضمين يصير مقوما جوهريا في تكوين أسلوب التهكم، وهو من جهة أخرى لم يكن ليصير مقوما أسلوبيا لولا تعارضه مع السياق. على هذا النحو، إذن، يمكن لنا فهم الصياغة الجمالية التي أبدعها الجاحظ.

أنواع التضمين التهكمي:

أ ـ التضمين التهكمي الصريح:

المقصود بهذا التنويع أن يكون المضمن لا يقبل الشك في أنه مقتبس من كلام آخر، كما أنه يتصف بتناقضه مع السياق الوارد فيه على سبيل التهكم.

يقول الجاحظ:

«ومما يثبت أيضا أن ظاهر عرضك مانع من إدراك حقيقة طولك قول أبي دواد الإيادي في إبله:

سمنت فاستحش أكرعها لا ال
ني ني ولا السنام سنام» [٥٨].

ويقول أيضا:

«وقلت: لولا فضيلة العرض على الطول لما وصف الله تعالى وعز الجنة بالعرض دون الطول، حين يقول: (وجنة عرضها كعرض السماء والأرض).» [٦٠].

فتضمين الآية الكريمة في سياق هزلي هو ضرب من التهكم.

ويقول أيضا:

«فأنت يا عم حين تصلح ما أفسده الدهر وتسترجع ما أخذته الأيام، لكما قال الشاعر:

عجوز ترجي أن تكون فتية
وقد لحب الجنبان واحدودب الظهر
تدس إلى العطار سلعة أهلها
ولن يصلح العطار ما أفسد الدهر» [٦٦].

فهذا تضمين يتوخى منه المقارنة الساخرة.

تلك، إذن، أمثلة للتضمين الذي يراد به التهكم، وهي حال يهيمن فيها مقوم التضمين على مقوم التهكم، ولعل نعته بـ «التضمين التهكمي» فيه قدر من التسامح.

ب ـ التضمين التهكمي شبه الصريح:

في هذا التنويع يتداخل مقوما التضمين والتهكم؛ بحيث لا يهيمن أحدهما على الآخر، وهو الذي تصدق

عليه تسمية «التضمين التهكمي»، ونعته بشبه الصريح تمييزا له عن النوع الصريح، يبرره أن أمثلة هذا التنويع يساهم السياق بنصيب وافر في تعيين طبيعته التضمينية، ذلك أن الحسم بوجود التضمين في الكلام لا يستند إلى الإشارات الصريحة من قبيل: «يقول الله تعالى» أو «يقول الشاعر» وما شابههما، كما لا يمكن أن يقتصر فقط على الخلفية المعرفية للمتلقي بل لابد أن يضطلع السياق بوظيفة تأكيد «التضمين».

والنص الذى انتقيناه لتمثيل هذا التنويع يقوم على تضمين ألفاظ ودلالات ومفاهيم ذات أصل فى الخطاب الكلامى، كأنه يتعمد هذه المحاكاة الأسلوبية لا ليسخر من الخطاب الكلامى، كما فعل أبو نواس فى محاكاته الساخرة لأسلوب الطلل، ولكن لهذه المحاكاة وظيفة عكسية وهى السخرية من الموضوع الذى استدعى هذه المحاكاة. فإذا كان التناقض بين أسلوب الطلل وموضوع الخمر فى شعر أبى نواس قد استهدف السخرية من «التضمين» نفسه، فإن التناقض بين هذا التضمين والسياق الذى استخدم فيه عند الجاحظ يبتغى السخرية من الموضوع؛ أى من المسألة التى دعت إلى التضمين، وهذا يعنى أن التهكم الذى أراده أبو نواس أكثر تعقيدا من التهكم الذى شكله الجاحظ فى هذه الرسالة؛ فالتضمين كان هناك هدفاً، أما هنا فهو وسيلة. ولعل هذا يمثل أحد الفروق التى يمكن ملاحظتها بين نوعين من الخطاب؛ أحدهما يعتمد التكثيف والتعقيد فى بناء جماليته وهو الشعر، والآخر يعتمد الوضوح والتأثير المباشر كما هو حال النثر.

يقول الجاحظ:

«... وما علي أن يراني الناس عريضا وأكون فى حكمهم غليظا وأنا عند الله تعالى طويل جميل، وفى الحقيقة مقدود رشيق. وقد علموا ـ حفظك الله ـ أن لك مع طول الباد راكبا طول الظهر جالسا، ولكن بينهم فيك إذا قمت اختلاف. وعليك لهم إذا اضطجعت مسائل.. بل ما يهمك من أقاويلهم.. والراسخون فى العلم والناطقون بالفهم يعلمون أن استفاضة عرضك قد أدخلت الضيم على ارتفاع سمكك.. ولعمرى إن العيون لتخطئ، وإن الحواس لتكذب، وما الحكم القاطع إلا للذهن، وما الاستبانة الصحيحة إلا للعقل.. ولو لم يكن فيك من الرضا والتسليم ومن القناعة والإخلاص إلا أنك ترى ما عند الله خيراً لك مما عند الناس، وأن الطول الخفى أحب إليك من الطول الظاهر، لكان فى ذلك ما يقضى لك بالإنصاف» [٥٩ـ ٥٨ و٦٢].

يتشكل هذا النص بواسطة جملة من «التضمينات» أو «التلميحات» التى يختزنها المتلقى الذى يتوجه إليه النص. ومما لا ريب فيه أن المتلقى الذى تفترضه الرسالة يمثل مرتكزا من مرتكزات فهم الجمالية التى يسعى الجاحظ إلى تشكيلها، إن الضحك الذى يهدف إليه الجاحظ خلقه رهين بطبيعة التلقى الذى يتفاعل معه النص. فمجموع هذه التضمينات المستخدمة لتوليد الشعور بالتناقض بين سياقها الأصلى والسياق الجديد الذى وضعت فيه، يستدعى نمطا من التلقى دونه ينقص التأثير التهكمى الذى راهن عليه النص. ومعنى هذا القول أن ما أسميناه بـ «التضمين التهكمى شبه الصريح» لا يؤدى وظيفته الفنية المطلوبة إلا فى نطاق شروط للتلقى تحددها الرسالة.

يقول النص المذكور بأن العرض قد غطى الطول فأصبح إدراك حقيقة الجسد، وتبين حقيقة طوله أمرا يتولاه العقل دون الحواس؛ فالحقيقة تستدعى التأويل، وجسد أحمد بن عبد الوهاب لا يسلم مقاييسه للناظر إلا بإعمال العقل، مثلما لا يسلم النص للقارئ المعنى إلا بالتدبر والتأمل.

إن تأويل الجسد يوقف الناظر على الحقيقة المتوخاة، وهى أن قامة هذا الرجل مديدة طويلة، وأن الذى حجب الحقيقة عن الرؤية الحسية هو أن استفاضة العرض واتساع الخاصرة قد قلصا الطول والارتفاع، ليصبح الجسد حقيقة خفية تدرك بالتأويل. على هذا النحو، يتحول الجسد فى الرسالة إلى قضية خلافية يتوسل فيها بلغة الخطاب الكلامى ومفاهيمه (مفهوم المعرفة العقلية والحسية وتنويعاته: الله/ الناس، والحقيقة/ المنظر).

إن الجاحظ يستثمر المفاهيم الثقافية فى تصوير مشكلة طول أحمد بن عبد الوهاب وعرضه؛ تلك المشكلة التى قام حولها الخلاف، ولعلها ليست فى العمق سوى نظير أدبى جمالى لروح الجدل الذى ميز عصر الجاحظ.

ج ـ التضمين التهكمى الخفى:

فى هذا التنويع يدق التضمين ويلطف إلى درجة الخفاء كأن لا تضمين هناك، فلا وجود لألفاظ أو دلالات أو مفاهيم شاع انتسابها إلى مصدر معين كما هو حال التنويع شبه الصريح. ومع ذلك، يشعر المتلقى الذى يتوجه إليه الجاحظ بأن الوصف الذى بدا حقيقيا ومندغما فى السياق لم يبرأ من خاصية «التضمين». فإذا تأملنا نصوص هذا التنويع فإننا سننتهى إلى أن اللغة قد أشبعت بمفاهيم ثقافية، ولكن هذه النتيجة لن يحسم فيها سوى السياق الذى وردت فيه.

يقول الجاحظ:

«وقد سمعنا من يذم الطوال كما سمعنا من يزرى على القصار، ولم نسمع أحدا ذم مربوعا ولا أزرى عليه، ولا وقف عنده ولا شك فيه، ومن يذمه إلا من ذم الاعتدال، ومن يزرى عليه إلا من أزرى على الاقتصاد، ومن ينصب للصواب الظاهر إلا المعاند.. وبعد فأى قد أردأ، وأى نظام أفسد من عرض مجاوز للقدر، أو طول مجاوز للقصد. ومتى يضرب العرض بسهمه على قدر حقه، ويأخذ الطول من نصيبه على مثل وزنه، خرج الجسم من التقدير، وجاوز التعديل. فإذا خرج من التقدير تفاسد ...» [٥٧ ـ ٦٠].

ويقول أيضا:

«ولربما رأيت الرجل حسنا جميلا وحلوا مليحا وعتيقا رشيقا وفخما نبيلا ثم لا يكون موزون الأعضاء ولا معتدل الأجزاء.

وقد تكون أيضا الأقدار متساوية غير متقاربة ولا متفاوتة ويكون قصدا، ومقدارا عدلا، وإن كانت هناك دقائق خفية لا يراها الغبى، ولطائف غامضة لا يعرفها إلا الذكى.

فأما الوزن المتحقق والتعديل الصحيح والتركيب الذى لا يفضحه التفرس، ولا يحصره التعنت.. فهو الذى خصصت به دون الأنام، ودام لك على الأيام» [٨٣].

ينطوى هذان النصان على مفهومين جماليين نهض عليهما التفكير البلاغى القديم: مفهوم الاعتدال ومفهوم الغموض.

ليس الاعتدال الذى انتصر له الجاحظ سوى مفهوم بلاغى ونقدى أو مفهوم شامل ذو بعد فكرى وسياسى واجتماعى ودينى. فلنتذكر أن الجاحظ معتزلى وأن مبدأ المنزلة بين المنزلتين كان ركنا من أركان فلسفة الاعتزال الكلامى، ولا بأس أن نرجع هنا إلى الجاحظ نفسه. فى كتاب (البيان والتبيين) يقول:

«وإنما وقع النهى على كل شئ جاوز المقدار ووقع اسم العى على كل شئ قصر عن المقدار. فالعى مذموم والخطل مذموم. ودين الله تبارك وتعالى بين المقصر والغالى».

وقوله أيضا:

«ويذكرون الكلام الموزون ويمدحون به، ويفضلون إصابة المقادير، ويذمون الخروج من التعديل» (٢٠).

على هذا النحو، تتسلل المفاهيم الثقافية والفكرية إلى لغة الرسالة، بضرب من التضمين الخفى الذى يملك السياق فى تحديده كل شئ. ولا نقصد بطبيعة الحال بالسياق هنا موضوع الرسالة؛ أى الخلاف القائم بين الجاحظ وخصمه حول حقيقة شكله الفيسيولوجى؛ فالموضوع هنا قد يكون لصالح القول بانتفاء التضمين مادامت الدلالات التى يستخدمها النص تجرى على جهة الحقيقة، أليس الاعتدال مقياسا ماديا قبل أن يكون مفهوما فكريا؟.

لا أريد بالسياق سوى نمط الأسلوب الذى يخضع له الكاتب فى رسالته، وقد اتضح أن أسلوب النص تهكمى ساخر، وفى هذا ما يضمن القول بأن الكاتب قد أحال مسألة الطول والعرض إلى قضية فكرية إمعانا فى تعميق سخريته من خصمه.

هذا التواشج بين لغة الوصف والمفاهيم ذات الأصل فى النصوص الثقافية، يلاحظ فى النص الثانى المشار إليه؛ حيث يصير الجسد أشبه بقضية تتطلب التدبر أو أشبه بكلام بليغ يستدعى التأمل. وعلى نحو ما كان الاعتدال مبدأ فكريا وجماليا فى تصور القدامى، فقد كان الغموض والخفاء وما يستدعيانه من إعمال للعقل مبدأ جماليا أيضا فى تصورهم، بل إن الجاحظ نفسه الذى نصر الاعتدال لم يستحسنه فى بعض الفنون مثل النادرة والشعر والغناء. يقول فى (البيان والتبيين):

«إنما الكرب الذى يختم على القلوب، ويأخذ بالأنفاس، النادرة الفاترة التى لا هى حارة ولا باردة، وكذلك الشعر الوسط، والغناء الوسط، وإنما الشأن فى الحار جدا والبارد جدا».

وكان محمد بن عباد بن كاسب يقول:

«والله لفلان أثقل من مغن وسط. وأبغض من ظريف وسط» (٢١).

فهل كانت الرسالة التى صاغها الجاحظ خاضعة لهذا الشرط؟!

الهوامش:

١ ـ الثعالبى، **يتيمة الدهر**، تحقيق: مفيد قميحة: دار الكتب العلمية، لبنان،ج١ ، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، (ص ٢٥).

٢ ـ عرضت ألفت الروبى فى كتابها **الموقف من القص فى تراثنا النقدى** لتحليل الأسباب التى حالت دون تبلور موقف نقدى إيجابى لفائدة هذا النوع من التعبير الأدبى.

٣ ـ ابن عبد الغفور الكلاعى، **إحكام صنعة الكلام**، تحقيق: رضوان الداية، دار الثقافة، لبنان، (ص:٩٥).

٤ ـ استخدم شلوينسكى هذا المفهوم قياسا على المفهوم اللسانى التوليدى «الكفاية اللغوية»، انظر دراسته: **«الأجناس الأدبية»** المنشورة فى كتاب:

Theories littéraire,Problémes et perspectives. Problémes Universitaires de France 1989.

٥ ـ نفسه.

٦ ـ أبو إسحاق الصابى، **رسالة فى الفرق بين المترسل والشاعر**، تحقيق: محمد بن عبد الرحمن الهدلق، منشورة ضمن أعمال ندوة أقامها النادى الثقافى بجدة، (١٩٨٦). حول قراءة التراث النقدى.

٧ ـ انظر فى هذا الشأن: **المثل السائر لابن الأثير**،ج١ ، تحقيق: أحمد الحوفى وبدوى طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.

٨ ـ من المؤلفات التى سعت إلى وصف بلاغة النثر كتاب **حسن التوسل إلى صناعة الترسل** لشهاب الدين محمود الحلبى (٧٢٥ هـ). دار الرشيد للنشر ، العراق. تحقيق: أكرم عثمان يوسف، وهو كتاب تعليمى حشد فيه صاحبه جميع مقومات البلاغة التى نجدها فى مؤلفات البديع، دون أية إضافة حقيقية. ويخلص قارئ الكتاب إلى أن بلاغة النثر لا تختلف عن بلاغة الشعر إلا فى بعض المقومات الجزئية التى لا ترد فى الشعر أو العكس.

٩ ـ أبو حيان التوحيدى، **المقابسات**، تحقيق: على شلق، دار المدى، ١٩٨٦، (ص: ١٥٣).

١٠ـ عرض محمد الدناى لهذه التنويعات فى القصيدة العباسية، انظر مقالته:
تداخل النقدى والشعرى وإشكالية الخطاب النقدى الصامت: القصيدة العباسية نموذجاً دراسات (سال)، العدد ٥، ١٩٩١، المغرب.

١١ـ أبو عثمان بن بحر الجاحظ **رسائل الجاحظ**، ج ٣و٤، تحقيق: عبد السلام هارون. مكتبة الخانجى، القاهرة. وسأشير من الآن فصاعدا إلى النصوص المقتبسة من الرسالة مشفوعة بأرقام صفحاتها بالكتاب.

١٢ـ اعتبر الحلبى فى كتابه المشار إليه أن خصائص الكتابة تتمثل فى : الاقتباس والاستشهاد والحل.

١٣ـ يلاحظ أن الاستطراد فى تحديدات البلاغيين لم يكن نابعا من بنية النثر. فقد استحسنوا جملة من الاستطرادات الجزئية ذات الطابع الشعرى.

١٤ـ عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة**، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى، (ص: ٦٩).

١٥ـ يحيى بن حمزة العلوى **الطراز** ج٣. (ص: ١٦٢).

١٦ـ ابن أبى الأصبع المصرى، **تحرير التحبير**، تحقيق: حفنى محمد شرف. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، (ص ٥٦٨).

١٧ـ عبد القاهر الجرجانى، **دلائل الإعجاز** تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجى. (ص: ٢٧٢ ـ ٢٧٣).

١٨ـ هذا النص لم يثبته عبد السلام هارون فى نص الرسالة الذى قام بتحقيقه.

١٩ـ **تحرير التحبير**، (ص: ١٤٠).

٢٠ـ ، أبو عثمان الجاحظ **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجى، ج١ (ص:٢٠٢) و (ص:٢٢٧).

٢١ـ نفسه (ص:١٤٥). وانظر أيضا : **المقام الخطابى والمقام الشعرى فى البلاغة العربية**، دراسات (سال) العدد٥، ١٩٩١، المغرب، (ص:١٣)؛ حيث أشار محمد العمرى إلى هذه الفكرة ونبّهنا إليها غير أنه اقتصر على ذكر الشعر والغناء ولم يلتفت إلى النادرة الواردة فى نص الجاحظ، فهل هو استثناء لأجناس النثر؟!



تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران

ألفت كمال الروبى*

انقسمت الكتابة النثرية فى العصور الوسطى العربية الإسلامية إلى قسمين كبيرين؛ كتابة رسمية يقوم بها الكتاب الرسميون الموظفون (كتاب الدواوين) (١)، وكتابة نثرية أدبية اضطلع بها الكتاب الأدباء. وبالرغم من تنوع الكتابة النثرية الأدبية التى اتخذت مسارات قصصية متعددة الأشكال منذ وقت مبكر، فقد كان للرسائل غير الرسمية ذيوع وانتشار، حتى إن بعض كتاب المقامات مثل بديع الزمان الهمذانى مارس ذلك النوع من الكتابة (٢). كما استخدم مصطلح «رسالة» ليطلق على بعض الرسائل ذات الشكل القصصى مثل (رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسى، و(رسالة الغفران) لأبى العلاء المعرى. ومما يثير الانتباه وجود نوع من التلازم بين الرسالة والنوع القصصى ـ منذ وقت مبكر ـ قبل ظهور رسالتى (التوابع) و (الغفران) فى القرن الخامس الهجرى؛ حيث اشتملت بعض رسائل بديع الزمان الهمذانى على نوع من التمثيل القصصى، وهو أمر أثار انتباه بعض الدارسين المحدثين منذ زمن بعيد (٣)، كما اشتملت بعض رسائل أبى إسحاق الصابئ على نوع آخر من الوصف القصصى (٤).

وقد احتلت الكتابة النثرية عند أبى العلاء المعرى موقعاً بارزاً. وبرغم انصراف معظم كتاباته إلى البحث فى المسائل اللغوية؛ بحيث انصرف معنى الرسالة إلى معنى علمى (٥)، فإنه كان منتحياً للنوع القصصى فى عدد من أعماله مثل رسالة (الصاهل والشاحج) التى اعتمد فيها على القالب القصصى الحوارى؛ حيث يدور حوار طويل بين مجموعة من الحيوانات يشغلها هم إنسانى يتعلق بفترة تاريخية حرجة كانت تجتازها مدينة حلب أيام حكم الفاطميين (٦)، وانتحاؤه إلى القالب القصصى ذى الطبيعة الحوارية التصويرية له مظهر آخر يبدو فى كتابه المفقود (القائف) الذى قيل إنه يحتذى فيه طريقة (كليلة ودمنة) (٧). غير أن ما وصلنا من نصوص هذا الكتاب المفقود يكشف عن فارق كبير بينهما فى المعالجة القصصية.

* أستاذ البلاغة المساعد، قسم اللغة العربية بآداب القاهرة.

وإذا كان إلحاح أبى العلاء المعرى على الانتحاء للشكل القصصى ومحاولة احتذائه، يكشف عن وعى ما بالنوع القصصى ـ وهو وعى بدا أكثر وضوحاً فى (رسالة الغفران) ـ فإن تساؤلات ملحة عن سبب هذا الانتحاء من قبل شاعر كبير ـ مثله ـ وحجم هذا الوعى القصصى لديه تظل مفتوحة. ولعل قراءة لنص (رسالة الغفران) يمكن أن تهدى إلى الإجابة عن مثل هذه التساؤلات.

لكن إذا كنا بصدد البحث عن الوعى بالنوع القصصى لدى أبى العلاء، والبحث عن الكيفية التى تشكل بها النوع القصصى فى (رسالة الغفران)، فإنه من الخطأ ـ منهجياً ـ أن نعزل رسالة ابن القارح «على ابن منصور الحلبى» عن (رسالة الغفران)؛ ذلك أن وعى شاعرنا بالنوع القصصى فى (الغفران) مرتبط بموضوعها ومضمونها معا، وهذان الأخيران مرتبطان أشد الارتباط برسالة ابن القارح. فالمطلع على رسالة ابن القارح ـ وهو أديب ومعلم حلبى معاصر لأبى العلاء ـ يرى أنها تمثل وجهة النظر المحافظة فنيا وفكريا، لما تتضمنه من نقد للصياغة اللغوية لدى بعض الشعراء المجددين، مثل المتنبى، وما تحتويه من إثارة الحديث عن معتقدات بعض الشعراء البارزين بغرض اتهامهم بالزندقة والإلحاد، مثل بشار بن برد وصالح بن عبد القدوس والمتنبى وغيرهم، فضلا عن وقوفه وقفة طويلة عند بعض الصوفية ومعتقداتهم ورميهم بالإلحاد، مثل إشارته إلى الحلاج وذكره بعض الروايات التى رويت عن جنونه وحمقه وادعائه [٨]. ومن المثير أنه حين ينتقد المتنبى بسبب استخدامه صيغة التصغير يحيله إلى مسألة اعتقادية، لينتهى الأمر إلى اتهام المتنبى فى عقيدته. يقول ابن القارح فى رسالته إلى أبى العلاء:

«قال المتنبى:

أذم إلى هذا الزمان أهيله

صغرهم تصغير تحقير غير تكبير، وتقليل غير تكثير، فنفث مصدوراً، وأظهر ضميرا مستورا. وهو سائغ فى مجاز الشعر، وقائله غير ممنوع من النظم والنثر، ولكنه وضعه غير موضعه وخاطب به غير مستحقه، وما يستحق زمان ساعده بلقاء سيف الدولة أن يطلق على أهله الذم. وكيف وهو القائل:

أسير إلى إقطاعه فى ثيابه
على طرفه من داره بحسامه!

وقد كان من حقه أن يجعلهم فى خفارته، إذ كانوا منسوبين إليه محسوبين عليه، ولا يجب أن يشكو عاقلا ناطقاً إلى غير عاقل ولاناطق، إذ الزمان حركات الفلك، إلا أن يكون ممن يعتقد أن الأفلاك تعقل وتعلم وتفهم، وتدرى بمواقع أفعالها، بقصود وإرادات، ويحمله هذا الاعتقاد على أن يقرب لها القرابين ويدخن الدخن، فيكون مناقضاً لقوله:

فتبا لدين عبيد النجو
م ومن يدعى أنها تعقل

أو يكون كما قال الله تعالى فى كتابه الكريم: «مذبذبين بين ذلك لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء» ويوشك أن تكون هذه صفته» [٩].

لم يقف ابن القارح عند حدود اللغة فى انتقاده المتنبى، بل جاوز ذلك بربط استخدام صيغة «أهيل» منسوبة إلى الزمان بالتشكيك فى اعتقاده، ولم يكتف بهذا القدر ـ بعد ذلك ـ لأنه يدعم هذه التهمة بتهمة أخرى تتعلق بادعائه النبوة؛ ليضمه أخيراً إلى قائمة المهتمين بالتلاعب بالدين وإثارة الشك فى نفوس المسلمين باستعذابهم القدح فى نبوة النبيين على حد قوله [١٠]. ويمكن لأى قارئ لرسالة ابن القارح أن يستنتج بيسر أن الرجل كان معنيًا بتصنيف الشعراء وفق معتقداتهم، وأن من هاجمهم أخلاقيا وعقائديا من

الشعراء، مثل أبى نواس وأبى تمام وبشار، يمثلون الاتجاه التجديدى فى تاريخ الشعر العربى القديم، وأنه كان معنياً برصد زعامات بعض الحركات الثورية والفكرية لإدانتهم من هذا المنظور المحافظ المتشدد نفسه الذى يسعى إلى فرض وصايته على عقـول الناس، ويسارع إلى توجيه الاتهام دون تفهم.

لكن إذا كانت رسالة ابن القارح قد حملت بين طياتها موقف كاتبـها، فإنـها فـى الوقت نفسه تشير - بشكل غير مباشر - إلى الظروف الاجتماعية القلقة، التى عاشها المجتمع الإسلامى منذ قيام الدولة العباسية؛ حيث شهد المجتمع العربى آنذاك تطوراً اقتصادياً ملحوظاً ترتب عليه وجود تفاوت كبير بين الطبقات الثرية من الملاك الزراعيين والتجار وبين عامة الناس من العبيد والعمال الزراعيين وأصحاب الحرف والشطار والعيارين، لا سيما أن طبقة العامة اتسعت اتساعاً كبيراً بعد تطور المدن فى تلك الحقبة التاريخية. وقد أدى هذا إلى اندلاع الحركات الاجتماعية الثورية - مثل ثورة الزنج وحركة القـرامطة ... إلخ - من قبـل هؤلاء المضطهدين الذين كـانوا يسعـون إلى تغيير أوضاعهم وتحقيق العدالة الاجتماعية [11]. وبرغم ما حققته بعض هذه الثورات من نجاح استمر بعض الوقت، فإنها باءت بالفشل فى تحقيق مسعاها.

وفى تصورى أن رسالة ابن القارح وما تحمله من موقف كاتبها كان حافزاً أساسياً للقص داخل (رسالة الغفران)؛ ذلك أن الشكل القصصى الذى يحتويه الجزء الأول من الرسالة لم يكن مقصوداً لذاته، بل فجرته فكرة اعتقادية أثارتها رسالة ابن القارح، وهى فكرة ذات صلة وطيدة بتكفير بعض الشعراء والمفكرين ورميهم بالزندقة والإلحاد. لقد طرح أبوالعلاء المعرى فى (رسالة الغفران) فكرة الجنة والنار موضـوعـاً جديداً فى الأدب العربى القديم من خلال رحلة سماوية علوية، يقوم بها أحد الأدباء ويلتـقى بسكان الجنة وسكان النار. وقـد تمت معالجة هذا الموضوع من منظور عقلانى يسعى إلى إثارة التساؤل من جديد حول الجنة والنار ورحمة الله وسعتها، كما يسعى إلى إثارة التساؤل حول تصور المسلمين - من مدعى المعرفة والعلم - عن الجنة والنار. وبعبارة أكثر وضوحاً، جاء طرح أبى العلاء محاولة لإعادة النظر فى تصـورات الناس فـيـمن أحق بالجنة ومن أحق بالنار، وتجسيد ما يدور فى خلد الناس عن طبيعة النعيم فى الجنة وكيفية التمتع به، وهل سيقتصر هذا النعيم على الإنسان دون غيره من الكائنات.

ومن المهم أن نلفت الانتباه إلى أن أبا العلاء كان يهدف - فى هذا الجزء القصصى - إلى إذكاء عقل من يخاطبه من خلال الإثارة العقلية المترتبة (أو المتوقعة) على توزيع الشخصيات القصصية فى العمل (وهم الشعراء العرب القدامى) بين الجنة والنار، والمترتبة أيضا على الطريقة التى تسلك بها هذه الشخصيات فى الدار الآخرة. وانحياز أبى العلاء للعقل ليس فى حاجة إلى التنويه، وهو صاحب القول الشهير:

كـذب الظن لا إمام سوى العقـ
ل مشيراً فى صبحه والمساء

كما أن القسم الثانى من (رسالة الغفران) - غير القصصى - وهو القسم الذى خصصه للرد على رسالة ابن القارح يكشف بوضوح عن عقلانية أبى العلاء؛ حيث يعرض لآرائه المباشرة فى كثير من القضايا التى أثارتها رسالة ابن القارح، وهذه الآراء لها أهميتها لأنها تكمل جوانب مهمة من رؤية أبى العلاء المسكوت عنها فى القسم القصصى.

وتفصيلا لذلك، أننا نجد أبا العلاء يعلن آراءه فى سياق الرد على ابن القارح فيما يخص الاتهامات الموجهة إلى المتنبى، فيعرض ذلك بشكل موضوعى مبينا أن استخدام المتنبى لصيغة التصغير فى قوله «أذم إلى هذا الزمان أهيله» سمة خاصة من سمات لغته الشعرية، ويؤكد ذلك بشواهد من شعره، ثم يصحح معلومة

مغلوطة لابن القارح، وهى أن هذه القصيدة لم يقلها المتنبى فى مدح سيف الدولة وإنما فى مدح إحدى الشخصيات البارزة التى كان يعرفها قبل سيف الدولة. كما يقف من الروايات التى تروى حول ادعائه النبوة موقف المتشكك، ويطرح مبدأ «الفصل بين ما يقوله اللسان وما يعتقده الإنسان»، ويحيل شكوى المتنبى أهل الزمان لاتباعه سنن الأقدمين والتقاليد الشعرية المتوارثة، ويورد شواهد تؤكد ذلك عند الشعراء السابقين عليه دون أن يعبدوا الأفلاك ويتقربوا إليها بالقرابين، ودون أن يتهموا فى عقيدتهم [١٢]. وفى الوقت نفسه، نجد أبا العلاء يبدى تعاطفه مع الحلاج، حين يكذب - فى وضوح - ما روى عنه من أخبار، مبرزاً مكانته وقيمته بالنسبة إلى الصوفية، ملمحاً إلى جهل الناس المسؤول عن ترويج الأكاذيب [١٣].

إن عقلانية أبى العلاء التى تكشف عنها إثارته موضوع الجنة والنار والثواب والعقاب فى الآخرة، عبر هذه الرحلة الخيالية، تصله بالتيار العقلانى فى تراثنا الفكرى والفلسفى، ويمكن القول إنها تصله بالفكر الاعتزالى القائم على الإعلاء من شأن العقل وتمجيده وهو تيار مقابل للتوجه النقلى النصى الذى كان يفرض هيمنته باستمرار. وبرغم أن التيار العقلانى - فى تراثنا الفكرى والفلسفى - قد نجح فى فرض وجوده أحياناً، فإنه ما كان ليتاح له هذا الوجود أصلا لولا انفتاح البنية الاجتماعية بعد قيام الخلافة العباسية؛ حيث كان المجتمع العربى الإسلامى يتجه نحو إقامة علاقات إنتاجية جديدة مع وجود طبقة وسطى، أغلبها من العلماء والمفكرين والأدباء الذين كان لهم دور كبير فى تأسيس الحضارة العربية الإسلامية [١٤]؛ ذلك أن المد البورجوازى الذى كان يشهده المجتمع العربى فى القرنين الثالث والرابع الهجريين هو الذى هيأ لهذه العقلانية الظهور. وعندما بدأ هذا المد فى الانحسار، لم يحسم الصراع بين النقل والعقل لحساب العقل. وقد شهد القرن الخامس الهجرى (الذى عاش فيه أبوالعلاء حوالى خمسين عاما؛ إذ توفى ٤٤٩هـ) بداية هذا الانحسار الذى واكبته هزيمة كبرى للعقل، حين بدأت السلطة السياسية تتدخل رسمياً لفض الصراع المذهبى على حساب العقل؛ إذ أصدر الخليفة القادر فى عام ٤٠٨ هـ كتاباً ضد المعتزلة يأمرهم فيه بترك الكلام والتدريس والمناظرة فى الاعتزال، وأنذرهم - إن خالفوا أمره - بحلول النكال والعقوبة، كما أصدر فى بغداد كتاباً آخر سمى (الاعتقاد القادرى) عام ٤٣٣هـ، وقرئ فى الدواوين، وأعلن أن هذا هو اعتقاد المسلمين ومن خالفه فقد فسق وكفر [١٥]. وكان هذا كما يشير آدم متز أول اعتقاد رسمى يعلنه الخليفة من شأنه أن يضع نهاية تطور علم الكلام [١٦].

والقراءة الأولية لنصى ابن القارح والمعرى تكشف أنهما نصان متعارضان، فكل منهما يحمل وجهة نظر مناقضة للأخرى؛ فـ(رسالة الغفران) تمثل وجهة النظر العقلانية فى حين تمثل الأخرى وجهة النظر النقلية المقابلة. ومن الضرورى، فى هذا السياق، ألانفصل بين عقلانية أبى العلاء وحملته على التكسب بالشعر؛ ذلك أن الحملة الشديدة التى شنها على التكسب بالشعر ينبغى ألا تفهم على أنها مجرد موقف أخلاقى، وإنما هى حملة واعية من شاعر مفكر يرفض أن يكون الفن الشعرى مستوعباً لحساب طبقة الحكام الذين كانوا يحرصون - فى ذلك الوقت - على استيعاب أشكال الوعى والفكر كافة لحساب مصالحهم الخاصة. وقد اتخذ المعرى هذا الموقف فى وقت مبكر من حياته، فهو يشير إلى ذلك فى مقدمة (سقط الزند):

«ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد، ولا مدحت طلباً للثواب، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السوس. فالحمد لله الذى ستر بغفة من قوام العيش، ورزق شعبة من القناعة أوفت بى على جزيل الوفر» [١٧].

وغنى عن الذكر أن أبا العلاء يحرص على تنبيه القارئ لأول ديوان له، أنه ماكتب قصائد المديح التى يحتويها هذا الديوان بقصد الارتزاق والتكسب وإنما على سبيل التدريب والمران. وفى أكثر من موضع فى (رسالة الغفران) يعرض رأيه بشكل تهكمى ساخر، فعندما يقدم بطل الغفران نفسه لإبليس بقوله: «أنا فلان ابن فلان من أهل حلب كانت صناعتى الأدب، أتقرب به إلى الملوك». يرد عليه: « إبليس» بئس الصناعة! إنها تهب غفة من العيش لا يتسع بها العيال وإنها لمزلة بالقدم وكم أهلكت مثلك!» [١٨]. ويتكرر الوضع نفسه فى حوار بين الصاهل والشاحج، حيث يرد الصاهل بقوله:

«وإنما ادعيت أنك تحمل إلى السيد عزيز الدولة وتاج الملة أمير الأمراء - أعز الله نصره - بيتين أو ثلاثة، فلو أنك نظمتها بدرّ ما وقعا من إرادتك بقرّ. والشاعر قد ينظم الكلمة بعد الكلمة، فيطيل فيها ويجيد، ثم لا يظفر من الملك بطائل» [١٩].

ينعى أبو العلاء على حرفة الأدب، ويحمل على من يحاول التكسب به والتقرب إلى الملوك والرؤساء، ويحذرهم فى الوقت نفسه لأنهم لن يحصلوا على ما يطمحون إليه، وربما لا يسلمون من غدر بعضهم. وتحذيره نابع من وعى بتاريخ علاقة الشعراء - والأدباء عموما - بالحكام، التى تنتهى غالبا بالخسارة والغبن. وقد عبر أبو العلاء عن ذلك فى بيان صريح مباشر ومحدد فى القسم الثانى من (رسالة الغفران). يقول أبو العلاء فى رده على ابن القارح:

«ولم يزل أهل الأدب يشكون الغير فى كل جيل، ويخصون من العجائب بسجل سجيل، وهو يعرف الحكاية أن (مسلمة بن عبد الملك) أوصى لأهل الأدب بجزء من ماله، وقال: إنهم أهل صناعة مجفوة. وأحسب أنهم والحرفة خلقا توأمين، وإنما ينجح بعضهم فى ذات الزّمين، ثم لا تلبث أن تزل قدمه، ويتفرى بالقدر أدمه.. وإذا كان الأدب على عهد بنى أمية يقصد أهله بالجفوة، فكيف يسلمون من بأس، عند مملكة بنى العباس؟ وإذا أصابتهم المحن فى عدان الرشيد فكيف يطمع لهم بالحظ المشيد؟... ومن بغى أن يتكسب بهذا الفن، فقد أودع شرابه فى شن، غير ثقة على الوديعة، بل هى منه فى صاحب خديعة...» [٢٠].

ووعى أبى العلاء بمشكلة ارتباط الشعر بالارتزاق يبدأ من إدراكه وضع الشعر والشعراء فى عصره؛ حيث بدأ الشعر يفقد مكانته «الرفيعة» التى كان يحتلها قديماً، وكان الهجوم على التكسب به مظهراً من مظاهر التقليل به، كما كان رفض هذه العلاقة (بين الشعر والتكسب) قد أخذ شكلا جماعياً من نقاد هذا العصر - القرن الخامس الهجرى - والمهتمين به، وقد عبر هؤلاء النقاد عن قلقهم إزاء الحال التى وصل إليها بسبب تحوله إلى وسيلة للارتزاق [٢١]. ولعل أقرب شاهد على حال الشعرفى هذا العصر هو على بن منصور الحلبى نفسه (ابن القارح)؛ فهو نموذج من أدباء ذلك العصر الذين تحول الشعر على أيديهم إلى سلعة رخيصة. وليس أدل على ذلك مما يحكيه ابن القارح عن نفسه:

«كنت أؤدب ولدىّ الحسين بن جوهر القائد بمصر، وكانا مختصين بالحاكم وآنسين به، فعملت قصيدة وسألت المسمى منهما جعفراً - وكان من أحسن الناس وجهاً ويقال: إن الحاكم كان يميل إليه - أن يوصلها ففعل وعرضها عليه فقال: من هذا؟ فقال: مؤدبى. قال: يعطى ألف دينار. واتفق أن المعروف بابن مقشر الطبيب كان حاضراً، فقال: لاتثقلوا على خزائن أمير المؤمنين يكفيه النصف فأعطيت خمسمائة دينار، وحدثنى

ابن جوهر بالحديث. وكانت القصيدة على وزن منهوكة أبى نواس. أقول فيها:

إن الزمـــان قـــد نضـــر

بالحـــاكم الملك الأغـــر

من عـــزه على الغـــرر

يمضى كـمـا يمضى القـدر

فى ســرعـــة الطرف نظر

أو الســحـــاب المنهـــمـــر

بـادر إنفـــاق البـــدر

بـدر إذا لاح بهـــــر»[٢٢].

إن مايرويه ابن القارح عن نفسه يظهر فى جلاء الحال المزرية التى وصل إليها الشعر، ومن هنا نفهم لماذا تحامل أبو العلاء على المتكسبين بالشعر وسخر منهم، ولماذا كان يلح على ذلك. لقد كان أبو العلاء واعيا بالأزمة التى يعانى منها الشعر فى عصره على أيدى أنصاف الشعراء من الرواة والحفظة مثل ابن القارح. ووضعية ابن القارح بين أدباء عصره أمر لم يكن خافياً على معاصريه؛ إذ يذكر بعض معاصريه أنه كان «راوية للأخبار وحافظاً لقطعة كبيرة من اللغة والأشعار... وأن شعره كان يجرى مجرى شعر المعلمين قليل الحلاوة خالياً من الطلاوة»[٢٣].

ليس هنا شك فى أن الشعر كان يعانى أزمة فى عصر أبى العلاء، وربما أسهم فى تعميق هذه الأزمة بداية تحول الذوق العام وانشغاله منذ القرن الرابع الهجرى بأشكال أدبية جديدة تدخل كلها تحت النوع القصصى.

ويمكن لى أن أزعم أن وعى أبى العلاء بأزمة الشعر فى عصره ووعيه بالنوع القصصى فى الوقت نفسه حفزاه إلى إعلان القطيعة بينه وبين الشعر ليختار طريق القص. ويمكن أن نقف على ذلك فى رسالته (الصاهل والشاحج) فى سياق الهجوم على التكسب بالشعر. يقول الشاحج موجهاً حديثه إلى الجمل (أبى أيوب):

«ولست أسألك ما سألت الصاهل من حمل الشعر. لأنى لم أر بركة فى ذكره؛ أدانى إلى طول مناقضة وأوقع بينى وبين الفاختة حتى وشت بى إليك فصنعت بى ما تراه. ومع هذا فإنى كرهت أن أتصور بصور أهل النظم المتكسبين الذين لم يترك سؤال الناس فى وجوههم قطرة من الحياء، ولا طول الطمع فى نفوسهم أنفة من قبيح الأفعال. فعدلت عن ذلك إلى تحميلك أخباراً مستطرفة لها فى السمع ظاهر ولها فى المعنى باطن، أنحو بها مانحاه ابن دريد فى كتاب الملاحن وابن فارس الرازى فى فتيا فقيه العرب»[٢٤].

قد لا نغالى حين نقول إن وعياً بالنوع القصصى يكمن وراء قول المعرى:

«فعدلت عن ذلك إلى تحميلك أخباراً مستطرفة»، وأن هذا الوعى هو الذى جعله يستخدم القالب القصصى فى (رسالة الصاهل والشاحج)، ليتمكن من الإدلاء برأيه من خلال وجهات النظر المختلفة المعبر عنها بواسطة الشخوص الحيوانية [الصاهل (الفرس)، الشاحج (البغل)، أبو أيوب (الجمل) الفاختة (الحمامة) ... إلخ]، ويتخلل هذا الحوار مجموعة ضخمة من الأخبار ذات الطابع القصصى والأسطورى المستمدة من التراث العربى القديم السابق على عصره.

ـ ٢ ـ

إن المغامرة العقلية التى قام بها أبو العلاء، عبر رحلة خيالية للآخرة بين الجنة والنار، كان لابد أن توازيها مغامرة أخرى شكلية يجاوز فيها وضعيته بوصفه شاعراً، فينحى القالب الشعرى ليختار الشكل القصصى من خلال الرسالة؛ حيث بدت الرسالة شكلا مناسباً لاستيعاب السرد الذى لم يكن الشعر قادراً على الإيفاء به. وقد أعطى السرد النثرى ـ عبر الرسالة ـ لأبى العلاء

إمكاناً رحبا للخيال، رغم أن عالم القص عنده اقتصر على فئة الأدباء من الشعراء واللغويين والرواة.

وحين أقدم - أبو العلاء - على اختيار هذا الشكل، كان واعيا بأنه مقدم على تأسيس خطاب أدبى جديد مغاير للرسالة بمعناها التقليدى. ومن هنا، فصل بين قسمى الرسالة؛ القسم القصصى والقسم الذى يعرض فيه آراءه فيما طرحته رسالة ابن القارح، ولهذا نجده يقول - فى وضوح - فى آخر الجزء القصصى: «وقد أطلت فى هذا الفصل، ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة» (٢٥).

ومع أن عالم القص فى (رسالة الغفران) يدور حول الشعراء وعالمهم، فالغاية النقدية تبدو متوارية تماماً خلف الإثارة العقلية المقصودة من وراء هذا النص. وبعبارة أخرى، إن الإثارة العقلية التى يطرحها أبو العلاء فى هذا العمل هى التى توجه القص وتتوازى معه، وهى، فى الوقت نفسه، الهدف منه، وليست آراؤه النقدية فى الشعر والشعراء، وإن كان هذا لاينفى وجود بعض الآراء النقدية التى يمكن الالتفات إليها.

ومما يلفت النظر أن أبا العلاء يبدى تحفظاً إزاء اختياره النوع القصصى، فيعقد القص بمشيئة الله، وذلك حين ينتقل من صلب الرسالة إلى بداية القص:

«وفى تلك السطور كلم كثير، كله عند البارى - تقدس - أثير. فقد غرس لمولاى الشيخ الجليل - إن شاء الله - بذلك الثناء شجر فى الجنة لذيذ اجتناء» (٢٦).

وفى إطار هذا التحفظ يختار مسمى «رسالة» رغم استخدامه فعل القص واسمه داخل النص، على لسان البطل: «أنا أقص عليك قصتى» (٢٧)، وإن بدا الداعى إلى هذا الاختيار موضوعياً، لأن (رسالة الغفران) فى مجملها رد على رسالة وجهها إليه ابن القارح، بالإضافة إلى أن القسم الثانى من الرسالة يدخل فى عرف القدماء تحت الكتب المصنفة لما يحويه من معلومات تاريخية ومعارف أخرى تتعلق بالشعراء والملل والنحل (٢٨).

وإذا كان نص (الغفران) القصصى تم احتواؤه داخل (الرسالة)، فإن التساؤل عن كيفية الانتقال من شكل الرسالة إلى الشكل القصصى، ثم عن طبيعة هذا الشكل القصصى، يبدو أمراً طبيعياً.

يقوم الجزء القصصى من (رسالة الغفران) على أربع انتقالات هى على التوالى: الرحلة إلى الجنة، فى الطريق إلى النار (بين الجنة والنار أو أطراف الجنة)، الرحلة إلى النار، عودة إلى الجنة. ويسبق هذه الانتقالات افتتاحية تتضمن تمهيداً لها. فى هذه الافتتاحية يبدأ المرسل (وهو الراوى فى الوقت نفسه) الحديث عن نفسه متعمداً شغل القارئ (القارئ هنا ليس هو القارئ الحقيقى - ابن القارح -، ذلك أن الخطاب مفتوح لأى قارئ، حيث يتحول المرسل إليه إلى شخصية قصصية) بلعبة لغوية تعتمد على استغلال خاصية اشتراك المعنى فى بعض الألفاظ، وفى الوقت نفسه يتحدث عن المرسل إليه بضمير الغائب. يقول أبوالعلاء فى بداية الرسالة:

«قد علم الجبر الذى نسب إليه جبرئيل... أن فى مسكنى حماطة، ماكانت قط أفانية، ولا الناكزة بها مقيمة تثمر من مودة مولاى الشيخ الجليل... ما لوحملته العالية من الشجر، لدنت إلى الأرض غصونها، وأذيل من تلك الثمرة مصونها وإن الحماطة التى فى مقرى لتجد من الشوق حماطة،... وإن فى طمرى لحضبا وكل بأذاتى... يضمر من محبة مولاى الشيخ الجليل... مالا تضمره للولد أم» (٢٩).

يريد المعرى أن يعبر عن شوقه إلى الشيخ الجليل، فيمثل لقلبه بشجرة يابسة - لكن برغم يبسها فإن الحيات لاتقيم فيها - لاتثمر إلا من مودته التى تحيلها إلى شجرة مورقة تتدلى أغصانها، حتى تصبح ثمارها ملامسة للأرض. إن قلبه ليحترق شوقا إليه وإنه ليتحمل بسبب هذا الشوق ألما وأذى، كما أنه يضمر له من المحبة مالا تضمر أم لوليدها سواء أكانت من ذات السموم أم لا.

يعمد أبوالعلاء إلى اختيار مفردات تحتمل كل منها أكثر من معنى. ومع أنه يحدد المعنى الذى يقصده داخل المتن، فإن ظلال المعنى الأول تظل مائلة؛ فهو يستخدم «الحضب» ويقصد بها حبة القلب كما حدد فى النص نفسه، لكن «الحضب» تستخدم بمعنى ذكر الحية الضخم. ولو تأملنا عبارات أبى العلاء جيدا وجدنا أن تحيته للشيخ ليست بصافية وإنما هى تحية «مسمومة»، رغم حرصه على تحديد معانى كلماته ورغم مغالاته الشديدة فى التعبير عن شوقه، ويؤكد ذلك تماديه فى هذا اللعبة اللغوية؛ إذ تأخذ شكلا آخر ملغزاً، حين يقابل بين الأسودين والأبيضين، ففى مواصلته الحديث عن قلبه يقول:

«وإن فى منزلى لأسود هو أعز على من عنترة على زبيبة وأكرم من السليك عند السلكة... وهو أبداً محجوب لا تجاب عنه الأغطية ولايجوب، لوقدر لسافر إلى أن يلقاه ولم يحد عن ذلك لشقاء يشقاه... أعظمه أكثر من إعظام لخم «الأسود بن المنذر» وكندة «الأسود بن معديكرب»، وبنى نهشل بن دارم «الأسود بن يعفر» ذا المقال المطرب. ولا يبرح مولعاً بذكره كإيلاع «سحيم» «بعميرة».. ومافارقه أبو الأسود الدؤلى فى عمره طرفة عين، فى حال الراحة ولا الأين... وحضر فى ناد حضره الأسودان اللذان هما الهنم والماء والحرة الغابرة والظلماء. وإنه لينفر عن الأبيضين، إذا كانا فى الرهج معرضين، الأبيضان اللذان ينفر منهما: سيفان، أو سيف وسنان... فأما الأبيضان اللذان هما شحم وشباب فإنما تفرح بهما الرباب، وقد يبتهج بهما عند غيرى...»[٣٠].

لا يحدد المرسل (الراوى) هنا المعانى المختلفة للفظة «الأسود» فى بداية حديثه، ولا يتدخل كعادته لتحديد المعنى المراد الذى يقصده ـ ومعلوم أن معنى الأسود: الضخم أو العظيم من الحيات ـ ويترك الأمر بعد ذلك للتداعى؛ حيث يستدعى السواد ذكر كل من كان أسود اللون من الشعراء القدماء، كما يستدعى أسماء حقيقية للغويين وشعراء مشتقة من السواد (أبو الأسود الدؤلى، سويد بن الصامت، الأسود بن معد يكرب.. إلخ)، حتى يصل إلى (الأسودين) وهى لفظة تؤدى أكثر من معنى وتستدعى بدورها ما يقابلها وهى (الأبيضين). وهذه اللعبة اللغوية الملغزة والمتعمدة، وإن كانت تكشف عن رغبة فى استعراض مهارة لغوية أو معرفة لغوية متميزة يختص بها المرسل، تلمح إلى نواياه تجاه المرسل إليه، وهى نوايا غير بريئة بالقطع، وفى الوقت نفسه تقرب القارئ من مفردات عالم الجنة كما حدده هذا النص (الشجر، الحيات، النساء ـ الشحم والشباب ـ، الشعراء، اللغويون)؛ وذلك تمهيدا للدخول فى لعبة كبيرة وهى الصعود إلى الجنة.

والصعود إلى الجنة يتم عبر تمهيد يبدأ بافتراض وينتهى بوصف تفصيلى لجنة الغفران، فبعد أن يعلن المرسل بشكل مباشر عن وصول رسالة صاحبه ـ اللدود ـ : «وقد وصلت الرسالة التى بحرها بالحكم مسجور، ومن قرأها مأجور، إذ كانت تأمر بتقبل الشرع وتعيب من ترك أصلا إلى فرع...»، يفترض أن تعرج الملائكة بسطور رسالة الشيخ إلى السماء، ثم ينفذ من ذلك إلى وصف الجنة:

«لعله سبحانه قد نصب لسطورها المنجية من اللهب معاريج من الفضة أو الذهب، تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء، وتكشف سجوف الظلماء، بدليل الآية: «إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه» وهذه الكلمة الطيبة كأنها المعنية بقوله: «ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها فى السماء، تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها».

«وفى تلك السطور كلم كثير، كله عند البارى - تقدس - أثير. فقد غرس لمولاى الشيخ الجليل - إن شاء الله - بذلك الثناء، شجر فى الجنة لذيذ اجتناء، كل شجرة منه تأخذ مابين المشرق إلى المغرب بظل غاط، ليست فى الأعين كذات أنواط... والولدان المخلدون فى ظلال تلك الشجر قيام وقعود... وتجرى فى أصول ذلك الشجر أنهار تختلج من ماء الحيوان والكوثر يمدها فى كل أوان... وجعافر من الرحيق المختوم .. تلك هى الراح الدائمة، لا الذميمة ولا الذائمة... يعمد إليها المغترف بكؤوس من عسجد ... ويعارض تلك المدامة أنهار من عسل مصفى... وإذا منّ الله تبارك اسمه بورود تلك الأنهار، صاد فيها الوارد سمك حلاوة، لم ير مثله فى ملاوة ... فأما الأنهار الخمرية فتلعب فيها أسماك هى على صور السمك بحرية ونهرية...» (٣١).

يبدو واضحاً من هذا النص أن الصعود إلى الجنة لا يتم من خلال حدث أو حركة، وإنما يتم - بداية - من خلال صيغ لغوية تدل مباشرة على الصعود؛ «معاريج من الذهب أو الفضة، تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء»، ولعلنا فى غنى عن القول بأن هذه الصيغ ذاتها تستحضر على الفور معراج الرسول. ومع ذلك، فإن الرحلة العلوية فى نص «الغفران» تظل مطروحة على سبيل الافتراض (لاستخدام المرسل صيغة لعل)، كما يتم تأكيد الصعود المفترض من خلال صيغة تمثيلية يستخدمها المرسل: (كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها فى السماء). والنفاذ إلى الجنة يتم عبر الكلم الطيب الكثير الذى سيجازى عليه الشيخ شجراً كثيراً فى الجنة. وبعد الوصف التفصيلى للجنة المتخيلة والمتوقع أن يحظى الشيخ بالصعود إليها، يظهر الشيخ (البطل) فى الجنة، لتبدأ الحركة الفعلية للأحداث، ولتبدأ الانتقالة الأولى بظهور البطل فى الجنة من خلال صيغة افتراضية (تخيلية): «وكأنى به - أدام الله الجمال ببقائه - إذا استحق تلك الرتبة، بيقين التوبة، وقد اصطفى له ندامى من أدباء الفردوس» (٣٢). أما الانتقالة الثانية، فتبدأ بقوله: «ويبدو له أن يطلع إلى أهل النار» (٣٣). وتبدأ الثالثة بقوله: «فيطلع فيرى إبليس» (٣٤)، فى حين تبدأ الرابعة بقوله: «فإذا رأى قلة الفوائد لديهم تركهم فى الشقاء السرمد» (٣٥).

تبدو هذه الانتقالات الأربع التى تقوم على أساسها الرحلة العلوية إلى السماء متسلسلة قصصياً؛ فالبطل يبدأ جولته فى الجنة، ثم ينوى الذهاب إلى النار، فيمر بطريق يصل الجنة بالنار (أطراف الجنة) حتى يصل إلى النار، وبعد أن تنتهى جولته فى النار يقرر العودة إلى الجنة ليستقر فى مكانه الدائم فى دار الخلود. إلا أن ترتيب الأحداث القصصية داخل كل انتقالة من هذه الانتقالات لا يتم وفق منطق معين؛ فكل انتقالة تحتوى على عدد من المشاهد القصصية المستقلة، وهى باختصار مشاهدات البطل ولقاءاته المتعددة سواء فى الجنة أو فى النار. ومن هنا تتحدد أهم وظيفة للراوى - الذى ليس له وجود داخل الرحلة - إلى جانب قيامه بالسرد، وهى الربط بين هذه الانتقالات. إن متابعة الراوى للبطل فى نص «الغفران» ورصده لكل تحركاته وأفعاله وأحاديثه، هى التى حفظت لهذا النص تماسكه؛ ذلك أن الراوى هنا راو عليم بكل شئ، يحيط بشخصيات قصّه، ويعلم ما يدور فى خواطرهم قبل أن يعبروا عنها. ومع أنه يترك بعض شخصياته تتحدث عن نفسها أحيانا، فهيمنته على القص تجعله يقوم بوظائف أخرى تجعله يقطع السرد، فيبدى تعليقاً على موقف مستشهداً بالشعر مثلا، أو يقوم بتفسير معنى ما (٣٦).

إلا أن الخصوصية التى يتسم بها القص فى نص «الغفران»، هى قيامه على المشاهد القصصية المستقلة، التى يمثل كل منها صورة قصصية قائمة بذاتها. وإذا تتبعنا جولة البطل - فى الجنة مثلا - سنجدها تحتوى

على عدد من المشاهد يمكن أن نلخصها على النحو التالى:

ـ البطل فى مجلس ندامى، تدخل الملائكة عليهم تحييهم، يذكر أحدهم وقائع العرب، ينشد بعضهم شعرا، يقذفون بآنية الشراب فى أنهار الرحيق فتصدر أصواتا تذكر البطل بأبيات للأعشى، ينشدها.

ـ البطل فى نزهة فى رياض الجنة وقد ركب ناقة من نوق الجنة من ياقوت ودر، يسير على غير منهج، يظهر له الأعشى فيحكى له قصة دخوله الجنة.

ـ البطل ينظر فيرى قصرين، يقترب منهما، فيجد اسم زهير بن أبى سلمى مكتوبا على الأول، واسم عبيد ابن الأبرص مكتوباً على الآخر.

ـ يذهب البطل لزيارة زهير بن أبى سلمى يحاوره وينادمه ويسأله عن أخبار القدماء.

ـ يذهب البطل لزيارة عبيد بن الأبرص ويسمع منه قصة غفرانه ويسأله عن عدى بن زيد العبادى، يدله عليه.

ـ يتوجه البطل إلى منزل عدى بن زيد، يحاوره ويسمع منه.

ـ يخرج البطل مع عدى بن زيد فى رحلة صيد فى رياض الفردوس، وعندما يهم بصيد بعض الحيوانات يكلمه الحيوان ويصده عن فعله، ويحكى ما حدث له فى الدنيا مع بنى البشر.

ـ بعد انتهاء رحلة الصيد يلتقى البطل وعدى بن زيد بأبى ذؤيب الهذلى وهو يحتلب ناقة فى إناء من ذهب، يحاور البطل أبا ذؤيب، يكمل البطل حواره مع عدى. ويستمران فى السير.

ـ أثناء سير البطل وعدى يريان شابين ـ كل منها على باب قصره ـ يتحدثان، يقترب البطل منهما ويتعرف عليهما، ويكتشف أنهما النابغتان؛ نابغة بنى جعدة، والنابغة الذبيانى. يوجه حديثه إلى الأول، ثم يحاور النابغة الذبيانى.

ـ يظهر الأعشى فجأة وينضم إلى الشعراء الأربعة، ويتكون مجلس الشعراء، يتحاورون: البطل مع النابغة، يظهر الرواة فجأة، يحتكم إليهم البطل فى مسألة تخص النابغة، البطل يحاور نابغة بنى جعدة، ثم يحاور الأعشى.

ـ يمر أوز من أوز الجنة ليقف فى الروضة التى اجتمع فيها الشعراء، يسأل البطل جماعة الأوز عن حاجتها، فتجيب بأنها ألهمت بأن تغنى فى هذا المكان. ثم يتحولن إلى جوار كواعب ويبدأ الغناء.

ـ يمر على المجلس الشاعر لبيد وينضم إليه، يسأله البطل، ويحاوره. يدور حوار بين لبيد والأعشى، يتدخل البطل، ثم يدور حوار آخر بين البطل ونابغة بنى جعدة، يستمر الغناء، يدور حوار بين نابغة بنى جعدة والأعشى ينتهى إلى مشاجرة كلامية عنيفة بينهما وعنف من قبل نابغة بنى جعدة حيث يقذف الأعشى بكوز من ذهب!، يتدخل البطل لفض الاشتباك، ويحذرهم من مغبة شجارهما. يعرض البطل على النابغة الجعدى أن يأخذ إحدى الجوارى معه إلى منزله، يعترض لبيد اعتراضاً يبدو وجيهاً.

ـ يمر حسان بن ثابت على المجلس، فيرحبون به ويحاورونه. بعدها ينفض المجلس وتفترق الجماعة.

ـ يطوف البطل بمفرده فى رياض الجنة، يلتقى بخمسة أشخاص على خمسة نياق. يدهش لجمال عيونهم. يسألهم عن هويتهم، ويعرف أنهم عوران قيس: تميم ابن مقبل العجلانى، وعمرو بن أحمر الباهلى، والشماخ، معقل بن ضرار، وراعى الإبل، وحميد بن ثور الهلالى. يحاور الشماخ أولا، ثم عمرو بن أحمر، ثم تميما بن أبى، يحكى البطل قصة دخوله الجنة، من خلال استرجاع وقائع الحشر يذكر عددا من المشاهد (يلتقى فيها بخزنة الجنان وآل البيت)، ثم يستأنف البطل حواره مع بقية عوران قيس.

ـ يظهر للبطل والعوران لبيد بن ربيعة، ويدعوهم إلى منزله، يمشون معه ويروون أبياته الثلاثة التى منحها فى الجنة.

ـ الإعداد للمأدبة: أرحاء من الدر والعسجد والجواهر الغريبة تنشأ على الكوثر وتديرها جوار من حور العين.

أرحاء تدور فيها البهائم، تدير بعضها النوق وبعضها البغال وبعضها البقر أو بنات صعدة، حتى ينتهى الطحن المطلوب.

قيام الولدان المخلدين بذبح كل أنواع الطير والحيوان التى اعتيد أكلها. قيام الطهاة بطهى الطعام.

انتشار الغلمان لإحضار المدعوين من شعراء الجنة الإسلاميين والمخضرمين والعلماء والمتأدبين.

ـ المأدبة: جلوس المدعوين على المائدة.

انتهاء الطعام وبدء الشراب والغناء. حضور كل المغنين والمغنيات ممن كان فى الدار العاجلة وقضيت له التوبة مثل: الغريض، ومعبد، وابن سريج وغيرهم...

استمرار الغناء والتغنى بشعر بعض الشعراء المدعوين.

عندما يتذكر البطل أبياتا شعرية تنسب للخليل بن أحمد، ويرى أنها تصلح للرقص، تظهر شجرة جوز تونع وتثمر فى التو عددا لايحصى، وتنشق كل ثمرة عن أربع جوار يرقصن.

تجرى أنهار من الفقاع (شراب من الشعير) عندما يشتهيه البطل.

عندما يعبر طاووس من طواويس الجنة يشتهيه أحد المدعوين، يجده أمامه مطبوخاً فى صحفة من الذهب. فإذا انتهى من الأكل، عاد الطاووس إلى وضعه الأصلى.

تمر أوزة يتمناها البعض شواء ويتمناها البعض معمولة بالسماق. تتحقق هذه الأمانى ثم تعود الأوزة إلى الحياة من جديد ويذهل الجميع.

يدور حوار بين المازنى والأصمعى. يختلفان. ينهض الأصمعى غاضبا. ثم يفترق أهل المجلس.

ـ يختلى البطل بحوريتين من حوريات الجنة. يكتشف أنهما من أهل الدار العاجلة.

ـ يمر ملك من الملائكة، فيسأله البطل عن الحور العين التى خلقها الله للجنة.

ـ يأمره الملك أن يتبعه، فيسير وراءه حتى يصلا إلى حدائق بعيدة، يأمره بأن يقطف منها ثمرة ويكسرها، فيأخذ سفرجلة أو رمانة أو تفاحة ... فيكسرها فتخرج منها جارية حوراء عيناء... يسجد لله إعظاما.

على ذلك النحو تتوالى المشاهد القصصية ـ فى الانتقالة الأولى ـ من (رسالة الغفران)، ولو رجعنا إلى تفاصيل كل مشهد على حدة، لوجدنا أن السمة الرئيسية التى تكتسب بها هذه المشاهد السمة القصصية أنها تقوم على التوازى بين السرد والحوار والوصف. ورغم الإقرار بانفصال هذه المشاهد فهى تقدم كلها مجتمعة صورة كلية (متخيلة) للجنة وساكنيها من إنسان وحيوان، ولنوع الحياة فيها، والعلاقات والانفعالات والمشاعر. وتشترك هذه المشاهد المتوالية فى سمتين أساسيتين هما: حضور البطل، وبروز عنصر الحوار، وحضور البطل والحوار متلازمان، لأنه (أى البطل) دائما صاحب المبادرة فى بدء الحوار مع من يلقاه، بطرح سؤاله المكرور عن سبب الغفران، ثم الاستفسار عن مسألة لغوية أو نحوية أو صحة نسبة شعر ما أو التأكد من صدق واقعة ما ترتبط بحياة تلك الشخصية فى الحياة الدنيا، وربما يطلب ممن يخاطبه أن ينشده قصيدة ما.

وبالقدر الذى يكشف به الحوار الذى يدور بين البطل والشخصيات الأخرى ـ من خلال المشاهد المتتابعة فى العمل كله ـ عن الزوايا المتعددة لهذه الشخصية المحورية، فإنه يكشف أيضا عن وجهات النظر الأخرى المعارضة. ففى أول مشهد قصصى يلتقى البطل

باللغويين فى أول مجلس ندامى، وفى هذا اللقاء الذى اصطفى فيه البطل من ينادمه من هؤلاء العلماء يستمع إلى رواية بعضهم للأخبار أو الشعر ويسمعون منه، دون أن يوجه إلى أحدهم السؤال الذى يسأله لكل من يلقاه فى الجنة وهو «بم غفر لك»؟ وهذا أمر له دلالته. فدخول هؤلاء أمر مسلم به وليس موضع شك أو ريبة، وهذا يكسبهم بشكل عام مكانة أعلى من مكانة أهل الجنة من الشعراء، مما يعطيهم حق الوصاية - حتى فى الجنة - وهذا يكشف بدوره عن جانب مهم من جوانب شخصية البطل، وهو أنه مقيد بإرث محافظ يشده إلى عالم اللغويين الذين ينصبون أنفسهم حراساً للغة وللتقاليد التى ينبغى أن يراعيها الشعراء فى صياغتهم الشعرية. وهذه البداية التى تظهر التصاق البطل بعالم هؤلاء العلماء. تمهد قصصياً لتساؤلاته المتوالية فى المشاهد التالية عن بعض القضايا اللغوية المثارة لدى اللغويين فى شعر هؤلاء، وهى لا تزيد عن ضبط كلمة أو إعرابها أو إبراز عيب عروضى وتمنحه سلطة السؤال. ويزكى هذا الجانب الأصولى المحافظ فيه أكثر من شاهد، فهو حين يفكر فى إعداد وليمة، يصبح كأنه مخول من قبل هؤلاء اللغويين بمتابعة الشعراء فى الجنة، ومواجهتهم بأخطائهم التى أخذت عليهم، وهى مواجهة لا تنتهى لصالح الشعراء، برغم اعتراض بعضهم ورفض بعضهم الآخر تلك الانتقادات. كما أنه حين يدعو لوليمة فى الجنة يعطى الأولية فى الدعوة للعلماء وشعراء عصر الاستشهاد من الإسلاميين والمخضرمين [37]. وحين يعرض على النابغة قراءة الرواة بعض أبيات شعره، التى تختلف عن قراءته ينصر الرواة على الشاعر [38]. بالإضافة إلى هذا، فإنه يبدو حريصا على استعراض جميع قدراته التى تتعلق بالحفظ والرواية أو معرفة كثير من المؤاخذات اللغوية التى تتعلق بشعر من يلقاه، وهو ادعاء لم يتنازل عنه حتى فى أحرج المواقف (مشاهد النار). فبرغم صيحات الاحتجاج من شعراء الجنة أو النار، نجده يتمادى غير مبال باعتراضاتهم.

أما سؤال البطل عن سبب الغفران، وهو السؤال الذى كان يبدأ به حواره مع كل الذين قابلهم فى الجنة من الشعراء، فإنه وإن كشف عن فضول هذه الشخصية الذى يدفعها إلى البحث والتحرى، فهو يكشف فى الوقت نفسه عن الجانب السلطوى فيها. فالشخصية من البداية تفرض هيمنتها على أهل الجنة، وتعطى لنفسها حق السؤال عن السبب فى دخول الجنة شعراء جاهليين لم يدركوا الإسلام مثل النابغة، أو أدركوه وعاقتهم ظروف لقاء النبى مثل الأعشى. ولاتستطيع هذه الشخصية أن تخفى دهشتها من الغفران لبعض الشعراء، بسبب أقوالهم الشعرية، كأنها تعرب عن اعتراضها على أحقيتهم فى دخول الجنة. ومن هنا كان تظاهرها بالسماحة أحيانا، حين تتدخل بين: لبيد والأعشى، حين يبدى لبيد دهشته من دخول الأعشى جنة عدن:

«ويقول لبيد: سبحان الله يا أبا بصير! بعد إقرارك بما تعلم، غفر لك وحصلت فى جنة عدن؟ فيقول مولاى الشيخ متكلماً عن الأعشى: كأنك يا أبا عقيل تعنى قوله:

واشرب بالريف حتى يقال
قد طال بالريف ماقد دجن
صريفية طيباً طعمها
تصفق مابين كوب ودن
وأقررت عينى من الغانيا
ت،إما نكاحاً وإما أزن

وقوله:

فبت الخليفة من بعلها
وسيدتيا ومستادها

وقوله:

فظللت أرعاها وظل يحوطها
حتى دنوت إذ الظلام دنا لها

فرميت غفلة عينه عن شاته

فأصبت حبة قلبها وطحالها

ونحو ذلك مما روى عنه، فلا يخلو من أحد أمرين: إما أن يكون قاله تحسينا للكلام على مذهب الشعراء، وإما أن يكون فعله فغفر له. قل ياعبادى الذين أسرفوا على أنفسهم لاتقنطوا من رحمة الله، إن الله يغفر الذنوب جميعا إنه هو الغفور الرحيم..» (٣٩).

يبدو هذا التظاهر بتدخله بذكر أبيات الأعشى تطوعاً، دون أن يطلب منه هذا، ليثبت - بداية - صدق ماقاله لبيد، ثم يحاول - بدافع من هيمنته على الموقف وسلطويته التى فرضها بعلم وبمعرفة لم يستطع أن يطاوله أحد فيهما من أهل الجنة - أن يقدم من الأسباب ما يبرئ ساحة الأعشى، ويؤكد هذا بآيات من القرآن ليحقق مصداقه.

غير أن قدرا من السماحة تتسم به شخصية البطل، حين يعرض بالتفصيل كيف استطاع أن يصل إلى الجنة، وكيف كان موقفه يوم الحشر. وفى هذا المشهد الذى يرويه البطل عن نفسه - عن طريق الاسترجاع - تظهر جوانب أخرى مهمة فى هذه الشخصية، وتكشف النقاب عن حقيقتها وما كانت عليه فى الدار العاجلة. فالبطل كان ضعيف النفس، كثير الذنوب، قليل الحسنات، منافقا يتقرب إلى الملوك والرؤساء بمدحه لهم، لكنه أعلن توبته قبيل موته، ولهذا نجا من عذاب النار. وعلى الرغم من توبته فإنه لم يدخل الجنة إلا بشفاعة آل البيت، ولم يكن هذا بالأمر اليسير؛ حيث صادف كثيرا من الصعوبات التى كادت تعوقه عن دخول الجنة.

ومن المثير أن البطل لم يتخلص من صفاته وأخلاقياته الدنيوية وهو فى أصعب المواقف فى الآخرة؛ إذ حاول أن يمارس أساليبه الدنيوية فى النفاق، فنظم قصيدة فى خازن الجنان ليتقرب بها إليه، فيدخله الجنة، لكن محاولته باءت بالفشل، ثم كرر المحاولة مع خازن آخر وفشل للمرة الثانية، ولم يرتدع فقام بالمحاولة ذاتها مع حمزة بن عبد المطلب:

«فلما أقمت فى الموقف زهاء شهر أو شهرين، وخفت من الغرق من العرق، زينت لى النفس الكاذبة أن أنظم أبياتا فى «رضوان خازن الجنان» عملتها فى وزن:

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان ووسمتها برضوان. ثم ضانكت الناس حتى وقفت منه بحيث يسمع ويرى، فما حفل بى ولا أظنه أبه لما أقول. فغبرت برهة نحو عشرة أيام من أيام الفانية، ثم عملت أبياتاً فى وزن:

بان الخليط ولو طووعت مابانا

وقطعوا من حبال الوصل أقرانا

ووسمتها برضوان، ثم دنوت منه ففعلت كفعلى الأول، فكأنى أحرك ثبيرا ... فتركته، وانصرفت بأملى إلى خازن آخر يقال له زفر فعملت كلمة ووسمتها باسمه فى وزن قول لبيد:

تمنى ابنتاى أن يعيش أبوهما

وهل أنا إلا من ربيعة أو مضر؟

وقربت منه فأنشدتها، فكأنى إنما أخاطب ركودا صماء، لأستنزل... فيئست مما عنده، فجعلت أتخلل العالم، فإذا برجل عليه نور يتلألأ، وحواليه رجال تأتلق منهم أنوار. فقلت: من هذا الرجل؟ فقيل: هذا حمزة ابن عبد المطلب ... فقلت لنفسى الكذوب: الشعر عند هذا أنفق منه عند خازن الجنان، لأنه شاعر، وإخوته شعراء، وكذلك أبوه وجده... فعملت أبياتا على منهج كعب بن

مـــالك، التى رثى بهـــا حـــمـــزة وأولهـــا:

«صفية» قومى ولا تعجزى

وبكى النســـاء على حـــمـــزة

وجـئت حـتى وليت منه فناديت، ياسيـد الشهداء، ياعم رسول الله، .. فلما أقبل على بوجـهـه أنشدته الأبيات. فـقـال ويحك! أفى مثل هذا الموطن تجيئنى بالمديح؟ أما سمعت الآية: «لكل امـرئ منهم يومـئـذ شـأن يغنيه؟»(٤٠).

كما تكشف المشاهد القصصية فى نص «الغفران» عن جانب آخر من جوانب شخصية البطل، هو تصوره المثير عن الجنة؛ إنه تصور دنيوى حسى يتنافى مع صورة رجل العلم الذى أعطى لنفـســه حق الوصـاية على الجـمـيع. لقـد تحـولت الجنة على يد هذا البطل إلى مجالس شراب ورقص وغناء أو مـآدب طعام أو رحلات تنزه وصيد، بالإضافة إلى هذا أن البطل بما يتمتع به من وضع متميز، له حق خاص فى التمتع بحور الجنة، فهو وحده من دون الأدباء يختلى بجاريتين، وحين يكتشف أنهـمـا من أهل الدار العـاجلة يسأل عن الحـور العين اللائى خلقـهن الله للجنة، فـيـقـوده أحـد الملائكة إلى مكانهن ليختلى بإحداهن (٤١).

إن المتتبع للمشاهد القصصية التى قام عليها نص «الغفران» يستطيع أن يلحظ نوعاً من الترابط الداخلى بينها، حيث يسهم كل مشهد فى إضاءة جانب من جوانب الشخصية المحورية فى هذا العمل، وهى الشخصية التى استأثرت بعناية أبى العلاء. وتقديمها على هذا النحو لا يخلو من سخرية لاذعة مقصودة من المؤلف؛ حيث قدم من خلالها نموذجاً للإنسان المسلم مدعى العلم والتقوى، الذى يفرض هيمنته على الآخرين بناء على هذا الادعاء، وهو فى الوقت نفسه ضعيف النفس والدين منافق متهالك على الدنيا، ورغم توبته فى الدنيا، فهو يواصل بحثه عن المتع الحسية بمختلف أشكالها فى الجنة التى لايرى فيها سوى هذا الجانب الحسى. ويختتم أبوالعلاء المعرى هذه المشاهد بمشهد النهاية ـ نهاية رحلة الغفران ـ وهو مشهد وصفى دقيق، يحمل فيه البطل على مفرش أخضر، ليوضع على سرير من سرر الجنة ليستقر فى دار الخلود:

«ويتكئ على مـفـرش من السندس، ويأمـر الحور العين أن يحملن ذلك المفرش فيضعنه على سـرير من سـرر أهل الجنة، وإنما هو زبرجد أو عسجد، ويكون البارى فيه حلقا من الذهب تطيف به من كل الأشراء حتى يأخذ كل واحـد من الغلمـان وكل واحـدة من الجوارى المشبـهة بالجمان واحدة من تلك الحلق، فيحمل على تلك الحال إلى محله المشيد بدار الخلود، فكلما مر بشجرة نضحته أغصانها بماء الورد قد خلط بماء الكافور، وبمسك مـا جنى من دمـاء الفـور، بل هو بتقـدير الله الكـريم، وتنـاديه الثـمـرات من كل أوب وهـو مستلق على الظهر: هل لك يا أبا الحسن هل لك؟ فإذا أراد عنقـودا من العنب أو غيره، انقضب من الشجرة بمشيئة الله، وحملته القـدرة إلى فيـه، وأهل الجنة يلقـونه بأصناف التـحـيـة وآخـر دعـواهم أن الحمد لله رب العالمين. لا يزال كذلك أبدا سرمدا، ناعمـاً فى الوقت المتطاول منعمـا، لا تجد الغير فيه مزعما» (٤٢).

لقد استنفد البطل فى رحلته إلى الجنة كل المتع الحسية المتاحة بعد أن سخر الجميع لخدمته، وبهذا تكتمل صورة الجنة فى تصوره، غير أن تهالكه الحسى على الالتـذاذ بنعيم الجنة ـ كـمـا يراه ـ يظهـر زيف الصورة التى كان يحرص على الظهور بها أمام أهل الجنة من الشعراء؛ صورة العالم الحافظ الراوية الذى لم يشغله نعيم الجنة عن الاهتمام بالعلم.

وإذا كانت هذه المشاهد القصصية قد سلطت الضوء على شخصية البطل بجوانبها المتعددة وتصوراتها المختلفة، فهى تكشف أيضا عن دور الشخصيات الأخرى وتصوراتها، وهى شخصيات لها وجود حقيقى من الناحية التاريخية، لأنها خاصة بشعراء جاهليين وإسلاميين فضلا عن العلماء واللغويين.

وقد وقعت هذه الشخصيات منذ بداية القص تحت ضغط الأسئلة والاستفسارات التى كان يلاحقهم بها البطل، لكنها كانت تبدى اعتراضها بشكل مباشر، وإن أذعنت فى بعض المواقف. فهذا عدى بن زيد يصبر على أسئلة البطل ثم ما يلبث أن يعترض بقوله: «دعنى من هذه الأباطيل» . وعندما يتمادى الشيخ فى طلبه يستنكر بقوله: يا مكبور، لقد رزقت مايكب أن يشغلك عن القريض إنما ينبغى أن تكون كما قيل لك «كلوا واشربوا هنيئاً بما كنتم تعملون» (٤٣). ويتكرر الأمر نفسه مع الشماخ وتميم بن أبى، وتبدو استجابات هؤلاء الشعراء أكثر معقولية وإنسانية، مع أن تصورهم للجنة لايخرج عن التصور الحسى، يقول الشماخ عندما يسأله الشيخ البطل فى المرة الأولى أن ينشده قصيدتين محددتين له: «لقد شغلنى عنهما النعيم الدائم فما أذكر منهما بيتاً واحداً» (٤٤). ويجيبه مرة أخرى بقوله: «شغلتنى لذائذ الخلود عن تعهد هذه المنكرات.«إن المتقين فى ظلال وعيون وفواكه مما يشتهون، كلوا واشربوا هنيئاً بما كنتم تعملون»، إنما كنت أسق هذه الأمور، وأنا آمل أن أفقر بها ناقة أو أعطى كيل عيالى سنة... وأنا الآن فى تفضل الله أغترف فى مرافد العسجد من أنهار اللبن...» (٤٥). وتتكرر الاستجابة - المعترضة - نفسها عند تميم بن أبى حين يرد عليه بقوله:

«والله ما دخلت من باب الفردوس ومعى كلمة من الشعر ولا الرجز، وذلك أنى حوسبت حسابا شديداً، وقيل لى: كنت فيمن قاتل «على بن أبى طالب». وانبرى لى «النجاش الحارثى» فما أفلت من اللهب حتى سفعنى سفعات. وإن حفظك لمبقى عليك، كأنك لم تشهد أهوال الحساب، ومنادى الحشر يقول: أين فلان ابن فلان؟ والشوس الجبابرة من الملوك تجذبهم الزبانية إلى الجحيم والنسوة ذوات التيجان يصدن؟ بألسنة من الوقود .. إلخ» (٤٦).

إن هذه الردود تمثل وجهات نظر مختلفة مخالفة لوجهة نظر البطل المتعالم، أهمها هو ترك الدنيا بما فيها والتفرغ التام للالتذاذ بنعيم الجنة، والأسباب تبدو مقنعة؛ فعدى بن زيد لم يكن يشغله الشعر فى الدنيا وكان يجد متعة فى الصيد وقد أتيحت له هذه الفرصة فى الجنة! والشماخ كان يضطر إلى قول الشعر للارتزاق وقد أصبح فى غنى عن ذلك فى الجنة. أما تميم بن أبى فقد تسبب له الشعر فى اتهام خطير كاد يحرمه من دخول الجنة، وقد أقسم بعدها ألا يدخل الجنة ومعه شئ من الشعر. لقد كشف الحوار فى هذه المشاهد القصصية عن تعارض استجابات الشعراء مع البطل - رغم انصياعهم فى بعض الأحيان لرغباته - وتماديه فى طرح تساؤلاته بشكل يؤكد سمتى الاستعراض والادعاء لديه. وسمة الادعاء التى اتسم بها البطل لم تكن قاصرة على العلم؛ إذ إنه كان يدعى الإحساس بالشفقة والتعاطف مع بعض شعراء النار مثل عنترة بن شداد وطرفة بن العبد، عندما شاهدهما يعذبان فى النار، لكنه مع هذا لم يرحمهما كما لم يرحم الآخرين من أسئلته الاستعراضية، التى راح فيها يستعرض معرفته بالأخطاء اللغوية والعروضية التى وقع فيها هؤلاء الشعراء القدامى. ومن هنا سنجد ردود أفعال شعراء النار أكثر حدة، فهذا عمرو بن كلثوم يرد عليه: «إنك لقرير العين لا تشعر بما نحن فيه، فاشغل نفسك بتمجيد الله واترك ماذهب فإنه لايعود» (٤٧).

وعندما يبدى رأيه فى شعر أبى كبير الهذلى منتقداً، يرد عليه الشاعر بقوله:

«كيف لى أن أقضم على جمرات محرقات، لأرد عذاباً غدقات، وإنما كلام أهل سقر ويل وعـويل، ليس لهم إلا ذلك حـويل، فـاذهب لطيتك، واحـذر أن تشغل عن مطيتك» (٤٨).

إن إلحاح البطل على مطاردة شعراء النار بأسئلته واستفساراته وآرائه لا ينم فقط عن تماديه فى الادعاء والتظاهر بالانشغال بالعلم، وإنما ينم عن إحساس بالتشفى وغلظة فى الحس، وإن ادعى الشفقة والرحمة ببعض الشعراء. وقد جاءت استجابات شعراء النار مستنكرة تعلقه بالماضى المرتبط بالدار العاجلة، فضلا عن أن بعض الشعراء لم يجيبوا عن أسئلته قط؛ حيث كان الحوار يدور من طرف واحد (٤٩).

أما أكثر أصوات أهل النار معارضة للبطل فهو إبليس الذى يبدى ضيقه وسخطه على هذا الفضولى المتعالم ويوجه اللوم إلى زبانية جهنم لعجزهم عن جذبه إلى النار (٥٠).

وبهذا تمكنت المشاهد القصصية فى «الغفران»، بما تضمنته من حوار بين البطل وأهل الجنة والنار من أن تبين قدرة هذا الشكل على استجلاء جوانب متعددة للشخصية المحورية التى تمثل فى حد ذاتها نمطاً من المتعالمين المتأدبين الذين أعطوا من السلطة مايمنحهم حق التحكم فى الإبداع والفكر.

ـ ٣ ـ

ولعل وعى أبى العلاء بتراثه شعرا ونثراً لغة وأخباراً، ما كان منه شفاهياً أو مكتوبا، مكنه من الإفادة من كل هذه المكونات مجتمعة، ليدخلها فى نسيج عمله القصصى، وقد ساعده على ذلك وعيه بإمكانات هذا الشكل القائم على المشاهد القصصية المتتابعة. وعلى هذا، سيتجاور فى هذا الشكل الشعر والنثر، ويصبح الشعر موظفا لخدمة السرد فى أغلب الأحيان ويصبح له أكثر من وظيفة، ولعلنا فى غنى عن القول بأن حضور الشعر فى هذا النص يبدو طبيعيا، لأن الشعراء هم محور القص (أهل الجنة وأهل النار)، والبطل أديب منشغل بحفظ الشعر وروايته ونقده. من هنا، يؤدى الشعر دوراً مهما فى عملية القص، ومن أهم وظائفه أنه جواز مرور لدخول الجنة والتمتع بنعيمها؛ فعبيد بن الأبرص تشمله الرحمة، وينقل من عذاب النار إلى نعيم الفردوس بسبب بيت شعرى أنشده الناس فى جميع البلاد:

من يسأل الناس يحرموه
وسائل الله لايخيب (٥١).

وكذلك زهير بن أبى سلمى، فإنه يدخل الجنة بسبب قوله:

فلا تكتمن الله مافى نفوسكم
ليخفى ومهما يكتم الله يعلم
يؤخر فيوضع فى كتاب فيدخر
ليوم الحساب أو يعجل فينقم (٥٢).

ومثله لبيد والحطيئة وغيرهما.

كما يقوم الشعر بوظيفة استعراضية بالنسبة إلى البطل تدعيما لبطولته القصصية وإثباتا لتميزه عن الأدباء الآخرين من سكان الجنة؛ فهو يسأل من يحاوره عن بيت شعرى أو قصيدة تعجبه، أو يطلب من الشاعر أن ينشده قصيدة ما أو يذكره بها مستعرضاً مهارته الخاصة فى الاحتفاظ بوضعيته التى كان عليها فى الدار العاجلة. وهو يقدم دائما للأشعار التى ينشدها بقوله: أنشدنا كلمتك التى أولها...، أو أنشدنا كلمتك التى على الشين.. أو إنى لأستحسن قولك.. أو يعجبنى قولك، أو لقد أحسنت فى الدالية التى أولها ... إلخ (٥٣). إنشاد البطل هذه الأشعار له دوره فى تزكية الجانب الادعائى والمتعالم فيه، بخاصة عندما يتحقق هذا الإنشاد أمام بعض شعراء النار.

ومن أبرز الوظائف التى يقوم بها الشعر فى نص «الغفران»: التمثيل للموقف القصصى الآنى، وقد يجئ الشعر - أحيانا - على لسان الراوى، كما هو الحال فى المشهد الأول، مجلس المنادمة، حين يذكر الراوى أبياتا للأعشى تمثل موقف البطل وهو ينادم أصحابه الذين اصطفاهم فى الفردوس: «وهو - أيد الله العلم بحياته - معهم كما قال البكرى:

نازعتهم قضب الريحان مرتفقاً

وقهوة مزة راووقها خضل

لايستفيقون منها وهى راهنة

إلا بهات وإن علوا وإن نهلوا

يسعى بها ذو زجاجات له نطف

مقلص أسفل السربال معتمل

ومستجيب لصوت الصنج يسمعه

إذا ترجع فيه القينة الفضل

ويتكرر هذا الاستخدام التمثيلى إما على مستوى البيت الواحد أو المقطوعة. فالبطل يتمثل ببيت شعرى حين يعبر لعدى بن زيد عن خوفه من ركوب الخيل لأنه لم يدرب على ركوبه فى الدنيا:

«فيقول الشيخ إنما أنا صاحب قلم وسلم، ولم أكن صاحب خيل، ولا ممن يسحب طويل الذيل، وزرتك إلى منزلك مهنئا بسلامتك من الجحيم، وتنعمك بعفو الرحيم. ومايؤمننى إذا ركبت طرفا، زعلا رتع فى رياض الجنة فاض من الأشر مستسعلا، وأنا كما قال القائل:

لم يركبوا الخيل إلا بعدماكبروا

فهم ثقال على أكتافها عنف»[٥٤].

كما يتم استحضار شعر امرئ القيس للتمثل به على لسان البطل، حين يختلى البطل بحوريتين فى الجنة:

«ويخلو... بحوريتين من الحور العين، فإذا بهره مايراه من الجمال قال: أعزز على بهلاك الكندى إنى لأذكر بكما قوله:

كدأبك من أم الحويرث قبلها

وجارتها أم الرباب بمأسل

إذا قامتا تضوع المسك منهما

نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل»[٥٥].

ولجوء السارد إلى بيتى امرئ القيس على لسان البطل فى هذا الموقف أمر له دلالته، لأنه يؤكد حسية البطل وعدم تمييزه بين لهو الدنيا ونعيم الجنة [٥٦].

ويستخدم الشعر للتسلية واللهو فى مجالس الجنة؛ حين يتغنى به المغنون والمغنيات فى مجالس الأدباء[٥٧]، كما يستغل فى تفسير معنى كلمة أو الاستشهاد اللغوى عموما [٥٨]، أو يقدم بوصفه وثيقة اتهام ضد الشاعر[٥٩]. وفى حالة وحيدة قام الشعر بدور استدعاء أحد الشعراء، فعندما قام البطل بإنشاد بعض أبيات للأعشى وهو يتنزه فى رياض الجنة بصوت عال، ظهر له الأعشى[٦٠]. وهذا يذكرنا بموقف ابن شهيد مع رئيه زهير بن نمير الذى طلب منه أن ينشد أبياتا بعينها يستدعيه بها، إذا كان فى حاجة إلى مساعدته.

وعلى أى الأحوال، كان لحضور الشعر أهميته فى نص «الغفران» بما هو نص سردى، وذلك لأنه كان مولدا للسرد داخل كل المشاهد التى قام عليها النص، سواء فى حوار البطل مع شعراء الجنة أو النار أو فى الحوار الذى يدور بين بعض الشعراء. كما أنه كان كاشفاً لسمات شخصية البطل (الاستعراض - الادعاء - الحسية .. إلخ).

لقد تجاور الشعر مع السرد فى نص «الغفران» وكان هذا التجاور تجاوراً متفاعلاً وليس مجرد جوار، إلا أنه كان يعوقه - أحيانا - إذا ما أسهب الراوى أو البطل فى شرح أو تفسير. ومع أن الشعر شغل مساحة كبيرة من نص «الغفران»، فإن السرد كان غالبا. ولعل من أهم الصعاب التى تواجه قراءة هذا النص هو وعورة اللغة التى كتب بها، واعتماده على كثير من الألفاظ الغريبة وحرصه على السجع مما يعوق السرد - أحياناً. ولاندرى هل يمكن أن نقول إن أبا العلاء لجأ إلى الصياغة اللغوية الصعبة المعقدة رغبة منه فى تجاوز السطحية والسهولة، وزيادة منه فى التمسك بالأصول وتمثل الماضى بهدف أن يحظى هذا النص بمصداق أو قبول من يهجنون القص بأشكاله؟

إلا أن أبا العلاء الذى تمثل اللغة فى أغرب ألفاظها وأعقدها، تمثل بشكل واع كل ما أتيح له فى التراث السابق عليه، مثل المرويات والأخبار الخاصة بالشعراء أو المتعلقة بالسيرة النبوية، فضلا عن الخرافات والمعتقدات الشعبية والشيعية، وكان لهذا دوره الذى لا يمكن إغفاله فى تأسيسه النوع القصصى فى (رسالة الغفران).

وتتضح إفادته فى تقديم بعض الشعراء من الأخبار المروية عنهم فى كتب الأدب، كما هو الحال بالنسبة إلى النابغة مع النعمان بن المنذر أو حسان بن ثابت وحادثة الإفك، أو قصة الأعشى مع قريش التى صدته عن لقاء الرسول؛ حيث يلمح النص إلى هذه الأخبار فى لقاء البطل مع كل شاعر على حدة؛ بحيث تبدو هذه الإشارات نوعاً من التداعى الذى يتم إثر ظهور الشخصية المعنية، وكل هذه الأخبار كانت تمد المواقف القصصية بمادة تبدو شيقة تعين على توليد السرد واستمراره.

وتحقيقاً لسمة الإغراب فى القص، يتراسل النص مع قصص الحيوان، لكن قصص الحيوان هنا يختلف عنه فى (كليلة ودمنة) ويختلف عنه فى (القائف)؛ ذلك أن أبا العلاء يعرض فى جنة الغفران للحيوان الحقيقى مستنداً على معرفة المسلم النمطى الذى يؤمن بوجود حيوانات طيبة أو مفترى عليها؛ مثل تلك التى ورد ذكرها فى القرآن (كلب أهل الكهف - ذئب يعقوب)، وأخرى شريرة مضادة، وأن هذه الحيوانات ستجازى على فعلها، فمنها ما يدخل الجنة ومنها ما يدخل النار، ومن هنا فقد جعل للحيوان مكاناً فى الجنة وجعله يستمتع بنعيمها مثله مثل الإنسان. ونعيم الجنة بالنسبة إلى الحيوان المفترس مثل الأسد والذئب - وقياساً على النعيم الإنسانى - يطلق لها العنان فى اصطياد ما شاءت من الفرائس؛ بحيث يتم هذا دون أن تحدث ألما لفرائسها. وقد اختار من الحيوان ما ارتبط بالقصص الدينى المتعلق بالسيرة النبوية مثل أسد القاصرة وذئب الأسلمى[٦١]، حيث تعرض كل منهما على حدة للبطل فأوقعا فى قلبه الخوف والدهشة، ثم حكى كل منهما حكايته. ومنها الحيوانات العادية، التى سخرها الله لعباده الصالحين فى الدنيا فأطعموا من لحمها وأفادوا من إهابها. ووظيفة ظهور الحيوان فى «الغفران» تختلف تبعا للمكان الذى ظهر فيه. ففى حالة الحمار الوحشى والبقرة الوحشية اللذين ظهرا فى مشهد نزهة الصيد، وظف ظهورهما قصصيا فى إكمال مشهد الصيد الذى لم يكتمل على النحو المألوف. أما الوظيفة القصصية لقصتى الأسد والذئب اللذين ظهرا تباعاً فى أطراف الجنة، فتبدو نوعاً من الصعوبات التى تعترض البطل - تحقيقاً للإثارة - وهو فى طريقه إلى النار. وبوجود الحيوان - بشكل عام - فى الجنة يكتمل التصور الحسى المادى لها.

حتى يحقق أبو العلاء الصورة الكاملة للجنة بالنسبة إلى المسلم النمطى أيضا، يفسح فيها مكانا للجان الصالح، ويستثمر المعتقد الشعبى الشائع عن قدرة الجن على التحول، لتوليد السرد من خلال الحوار الطويل الذى يدور بين البطل والجنى (أبى هدرش)؛ حيث حكى الجنى مغامراته فى الدار العاجلة مع بنى البشر.

واستمراراً لتحقيق الغاية القصصية، يخصص أبوالعلاء وادياً للحيات، يلتقى فيه البطل بحية ذات الصفا التى تحكى حكايتها، وهى حكاية ترجع إلى القصص العربى القديم التى أوردها النابغة فى شعره. كما يلتقى بحية أخرى فقيهة عالمة تعرض نفسها على البطل فيهرب منها خوفاً وذعراً. ويتراسل أبوالعلاء مع هذا الخط القصصى فى التراث حين يستحضر الخرافات التى تروى عن جزر النساء، وما يحكى عن وجود شجر يشمر جنساً من النساء، فى حكيه عن الحور العين اللائى خلقهن الله للجنة، وفى حكيه عن شجرة الجوز التى تحولت ثمارها إلى جوار كواعب يرقصن على أبيات الخليل[٦٢]، ليستمر بالسرد دون انقطاع وليحقق نوعاً من الإثارة والتشويق فضلاً عن تجسيد الصورة الحسية للجنة فى أكمل صورة من وجهة نظر البطل.

كما تراسل نص «الغفران» أيضا مع المعتقد الشيعى الذى يدور حول شفاعة آل البيت، حين جعل الأعشى يدخل الجنة بشفاعة على بن أبى طالب، وحين جعل البطل نفسه يدخل الجنة بشفاعة فاطمة؛ حيث وظف ذلك قصصياً، فتعاقب مراحل الشفاعة تجعله يستطرد فى تفاصيل تساعد على استمرار السرد. ومن هنا، كان تجسيد النص لموقف البطل يوم الحشر من أكثر المشاهد القصصية نجاحاً فى نص «الغفران». فالبطل يلجأ إلى حمزة بن عبد المطلب الذى يحيله إلى على بن أبى طالب ليشفع له عند النبى، لكن علياً لايأبه به ويسأله عن صحيفة حسناته، فيخبره أنها فقدت منه، ويطلب منه شاهدا بالتوبة، وهكذا تتعقد الأمور.. إلى أن يأتى بشاهد، لكن عليا يعرض عنه، ويقرر أن ينتظر لحظة خروج فاطمة عليها السلام لتسلم على أبيها:

«فلما حان خروجها ونادى الهاتف أن غضوا أبصاركم يا أهل الموقف حتى تعبر فاطمة بنت محمد صلى الله عليه وسلم، اجتمع من آل أبى طالب خلق كثير من ذكور وإناث ممن لم يشرب خمراً، ولاعرف قط منكراً... فلما رأتهم قالت: ما بال هذه الزرافة، ألكم حال تذكر؟ فقالوا: نحن بخير... وكان فيهم على بن الحسين وابناه محمد وزيد وغيرهم من الأبرار الصالحين ومع فاطمة عليها السلام امرأة أخرى تجرى مجراها فى الشرف والجلالة. فقيل من هذه؟ فقيل: خديجة ابنة خويلد بن أسد بن عبد العزى ومعها شباب على أفراس من نور؟ فقيل: من هؤلاء؟ فقيل عبد الله والقاسم والطيب والطاهر وإبراهيم بنو محمد صلى الله عليه وسلم.

فقالت تلك الجماعة التى سألت: هذا ولى من أوليائنا، قد صحت توبته ولاريب أنه من أهل الجنة، وقد توسل بنا إليك... فى أن يراح من أهوال الموقف ويصير إلى الجنة فيتعجل الفوز. فقالت لأخيها إبراهيم صلى الله عليه: دونك الرجل. فقال لى: تعلق بركابى. وجعلت تلك الخيل تخلل الناس... إلخ»[٦٣].

ويبدو أن أبا العلاء قد أفاد مما كان يدور من طقوس احتفالية خاصة بالشيعة فى تصويره موكب فاطمة والحشد الذى كان ينتظرها. لقد كان واعياً فى اختياره مكونات القص (من مرويات وأخبار وخرافات فضلا عن إفادته من بعض المعتقدات السائدة فى عصره) ودور كل منها فى تأسيس السرد والاستمرار به. واستطاع أن يوظف كلا من هذه العناصر داخل مشاهده القصصية. وبدا هذا واضحا فى وصف رحلة البطل إلى الجنة وأطرافها، وتحقق هدف السخرية من البطل من خلال المواقف التى وضعه فيها عبر هذه المكونات القصصية على نحو غير مسبوق.

لقـد تآزر الشـعر والسـرد فى نص «الغـفـران» فى تجسيد جانب من جوانب الصراع اللغوى والفكرى فى عصره. ومن هنا، كان تحديده شخصيات القص بشعراء عصر الاستشهاد فضلا عن اللغويين والرواة؛ ذلك لأنهم يمثلون الإطار المرجعى للبطل المتعـالم الذى لم يفـارق حفظه ولم يتخل عن نصيته حتى فى الجنة. وقد أسهم اختياره شعراء معروفين فى تذليل مهمـة السرد بالنسبة إليـه، لأنه فى تقـديمه لهـا كـان مسـتنداً إلى تاريخهـا المعروف لدى قارئه، واكتفى ببعض الإشارات التى كان يلمح بها إلى مواقف معينة فى حياتهم، أتت على لسان البطل لتكشف عن نوعية ما يهمه فى حياة هؤلاء الشعراء.

ولم يكن يتاح هذا كله لولا هذا الشكل المفتوح الذى ولده من داخل الرسالة؛ ذلك الشكل الذى يسمح بتجاور الأنواع المختلفة، وتجسيد اختلاف وجهات النظر المتعددة، ليصبح وسيلة جديدة (قصصية) للتعبير. لكن أبا العلاء لم يشأ أن يعمق من تجسيده الصراع فى عصره حين اقتصر على ذكر شعراء عصر الاستشهاد دون أن يعرض للشعراء المحدثين، فآثر الصمت والسكوت عنهم فى هذا الجزء القصصى إيثاراً للسلامة، برغم اعتداده المعروف عنه بشعر المحدثين.

وعلى الرغم من جـرأة أبى العـلاء فى اخـتـيـاره موضـوع القص فى (رسالة الغفران)، وعلى الرغم من الإنجاز الذى حققه فى توليد هذا الشكل القصصى، فإنه بدا مقيداً هو الآخر بإرث فكرى ولغوى محافظ، بوقوعه فى النصية أحياناً ـ استشـهاده بآيات القرآن والشعر ـ وبإسقـاطه الشعراء المحدثين، وبغوصه فى بحار الغريب وغير المألوف فى صيـاغته اللغوية، وبإغراقه النص فى الشروح والتـفـسيرات التى أوشكت أن تجـهض السـمة القصصية للنص.

إن هذا الشكل الجـديد الذى أقـره أبو العـلاء (الرسالة ـ القصة) لم يكن منقطعاً عن التراث العربى التقليدى السـائد، فجاء متـشبعاً به رغم ما يحويه من موضـوع جديد ومضمون جرئ. إن الوضعية الاجتماعية والفكرية والثقافية للمجتمع العربى الإسلامى فى عصر أبى العـلاء قد حفـزته إلى توليد نوع جديد حـاول أن يتجاوز به الأنواع التقليدية، لاسيما الشعر. وقد ساعده على توليد هذا النوع وضعه الفردى ـ عزلته الواعية التى اختارها ـ الذى مكنه من استقراء كل مايمكن الإفادة به قصصياً فى التراث العربى القديم، وتوظيفه فى توليد هذا الشكل القصصى.

الهوامش

(١) راجع: حسن إبراهيم حسن، **تاريخ الإسلام السياسى والدينى والثقافى والاجتماعى**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥، جـ٣، ص ٢٦٤ ومابعدها.

(*) (٣،٢) عناية إبراهيم الأحدب الطرابلسى، **كشف المعانى والبيان عن رسائل بديع الزمان**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، د.ت. ص١٧٢ ـ ١٧٤، ٢١٨، ٢١٩، ٣٩٣ وما بعدها.

أشار آدم متز وشوقى ضيف إلى أن ظاهرة القصص ظاهرة تختص بها كتابة بديع الزمان وتميزها عن غيرها، راجع: آدم متز، **الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى**، ترجمة محمد عبد الهادى أبوريدة، مكتبة الخانجى، القاهرة، دار الكتاب العربى، بيروت، المجلد الأول، ص ٤٥٧، ٤٥٨.

شوقى ضيف، **الفن ومذاهبه فى النثر العربى**، دار المعارف، مصر ط ٨، ١٩٧٧، ص ٤١.

(٤) الحصرى القيروانى، **زهر الآداب وثمر الألباب**، تحقيق زكى مبارك، محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، د.ت، جـ ٤، ص ١٠٣٣.

(٥) انظر فى معنى رسالة: أبو البقاء الكفوى، **الكليات**، تحقيق عدنان درويش، محمد المصرى، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٧٥، القسم الثانى ٣٨٦، التهانوى، **كشاف اصطلاحات الفنون**، تحقيق لطفى عبد البديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢، جـ٣، ص ٧٣، ٧٤.

(٦) أبوالعلاء المعرى، **رسالة الصاهل والشاحج**، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر ١٩٧٥، راجع مقدمة المحققة.

(٧) انظر: عبد الغفور الكلاعى، **إحكام صنعة الكلام**، تحقيق محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٠٤، القفطى، **إنباه الرواة على أنباء النحاة**، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٨٦، جـ١، ص٩٨.

(٨) انظر، **رسالة ابن القارح** ضمن **رسالة الغفران** لأبى العلاء المعرى، تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطىء)، دار المعارف، ١٩٥٠، ص ٣٢، ٣٣.

(٩) **رسالة ابن القارح**، ص ٢٤، ٢٥.

(١٠) المصدر السابق، ص ٢٦.
(١١) انظر: طيب تيزيني، **مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط**، دار دمشق، دمشق، ط٢ ص ١٨١ ـ ١٨٥. عبد العزيز الدوري، **مقدمة فى التاريخ الاقتصادى العربى**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨، ص ٦٧ ومابعدها.
(١٢) **رسالة الغفران**، ص ٤٠٦ ـ ٤١١.
(١٣) **رسالة الغفران**، ص ٤٤٤ ـ ٤٤٦.
(١٤) طيب تيزيني، **مشروع رؤية جديدة**، مرجع سابق، ص ١٨١ ومابعدها، آدم متز، **الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى**.
(١٥) **الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى**، مجلد ١، ص ٣٨١.
(١٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(١٧) أبوالعلاء المعرى، **ديوان سقط الزند**، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٥، السفر الثانى، القسم الأول، ص ١٠.
(١٨) **رسالة الغفران**، ص ٣٠١.
(١٩) **رسالة الصاهل والشاحج**، ص ٢٠٢. انظر أيضا ١٠٣، ١٠٤.
(٢٠) **رسالة الغفران**، ص ٤٠٢، ٤٠٣.
(٢١) انظر إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبى عند العرب**، دار الأمانة، بيروت ١٩٧١، ص ٣٦٦ وما بعدها.
(٢٢) ياقوت الحموى، **معجم الأدباء**، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩١، جـ٤، ص ٣٣٣.
(٢٣) ياقوت الحموى، **معجم الأدباء**، جـ٤، ص ٣٣١.
(٢٤) **رسالة الصاهل والشاحج** ص ٢١٩، ٢٢٠.
(٢٥) **رسالة الغفران**، ص ٣٧٢.
(٢٦) **الغفران**، ص ١٣٢.
(٢٧) نفسه، ص ٢٤٠، انظر أيضا ص ٢٤٦.
(٢٨) انظر: القفطى، **إنباه الرواة**، جـ ١، ص ١٠٠.
(٢٩) **الغفران**، ص ١٢١، ١٢٢.
(٣٠) نفسه، ص ١٣٠، ١٣١.
(٣١) **الغفران**، ص ١٣٢ ـ ١٦٠.
(٣٢) نفسه، ص ١٦٠.
(٣٣) نفسه، ص ٢٨١.
(٣٤) نفسه، ص ٣٠١.
(٣٥) نفسه، ص ٣٥٢.
(٣٦) انظر على سبيل المثال **الغفران**، ص ١٩٢، ٢٤١، ٢٧٤، ٢٤٢، ٢٤٤، ٢٢٨، ٢٥٤، ١٧١، ١٧٢.
(٣٧) **الغفران**، ص ٢٦٠، ٢٦٤.
(٣٨) نفسه، ص ١٩٨.
(٣٩) نفسه، ص ٢١٠.
(٤٠) نفسه، ص ٢٤١.
(٤١) نفسه، ص ٢٧٩ ومابعدها.
(٤٢) نفسه، ٣٧٠/٣٧١.
(٤٣) يامكبور: يامجبور، مايكب: ما يجب. يقول أبوالعلاء إنها لغة يستعملها أهل اليمن. **الغفران**، ص ١٩٣.
(٤٤) **الغفران**، ص ٢٣٠.
(٤٥) **الغفران**، ص ٢٣١.
(٤٦) **الغفران**، ص ٢٣٩.
(٤٧) **الغفران**، ص ٣٢٢
(٤٨) **الغفران**، ص ٣٣٦.
(٤٩) انظر لقاء البطل بالحارث اليشكرى، ص ٣٢٤ ـ ٣٢٦.
(٥٠) **الغفران**، ص ٣٤٢.
(٥١) **الغفران**، ص ١٧٨.
(٥٢) **الغفران**، ص ١٧٦، انظر أيضا ٢٥٩، ٢٦٠، ١٩٤، ١٩٥، ١٧٠، ١٧٣.
(٥٣) راجع صفحات ١٨٩، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢١٢، ٢١٣، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، من **الغفران**.
(٥٤) **الغفران**، ص ١٨٧.

(٥٥) **الغفران**، ص ٢٧٧.

(٥٦) انظر أيضا **الغفران**، ص ٢٧٨، ٣٦٥.

(٥٧) انظر، ص ٢١٩، ٢٦٦، ٢٦٩، ٢٧١.

(٥٨) انظر، ص ١٢٢، ١٢٣، ٢٦٣، ٢٦٤، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٠٣ _ ٣٠٥.

(٥٩) انظر، ص ٢٢٢، ٣٤٢، ٢٦٩.

(٦٠) انظر، ص ١٦٨.

(٦١) أسد القاصرة: سبع التهم عتبة بن أبى لهب زوج رقية بنت الرسول صلى الله عليه وسلم. ويروى أن الرسول زوجه ابنته رقية، فأمره أبو لهب أن يطلقها ففعل. ودعا عليه رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: اللهم سلط عليه كلباً من كلابك فأكله الأسد فى بعض أسفاره ويقال إنه التهمه بموضع القاصرة بطريق الشام. انظر: ابن قتيبة: **المعارف**، تحقيق ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص ١٢٥، انظر: **رسالة الغفران**، ص ٢٩٧. أما ذئب الأسلمى، فهو ينسب إلى أصبان بن أوس الأسلمى، أسلم ومات بالكوفة فى بداية حكم معاوية، ويعرف بمكلم الذئب وذلك أنه كان فى غنم له فشد الذئب على شاه منها، فصاح عليه، فأقعى على ذنبه وخاطبه قائلا: تحول بينى وبين رزق ساقه الله إلى، فمن لها يوم يشغل عنها؟ انظر **رسالة الغفران** ص ٢٩٨.

(٦٢) **رسالة الغفران**، ص ٢٧٩_ ٢٨٠، ٢٧١. انظر حسين فوزى، **حديث السندباد القديم**، دار الكتاب اللبنانى، دار الكتاب المصرى، بيروت، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٩٦ ومابعدها.

(٦٣) **الغفران**، ص ٢٥٠ _ ٢٥٢.



فى استنطاق النص :

حى ّ بن يقظان:

سيرة ذاتية لابن طفيل

عبدالله إبراهيم *

- ١ -

تظهر النصوص الأدبية الكبرى فى التاريخ، دون أن تخضع مباشرة لإشكالية التجنيس؛ إذ إن البحث فى أمر الأجناس الأدبية بحث حديث، تأخر كثيراً عن عصور النصوص القديمة . والنظر مجدداً فى جنسية النص الأدبى ، واستنطاقه وتأويله، أمر يغذى النص بعوامل القوة أكثر مما يضعف شأنه؛ ذلك أنه ، يخصب المظاهر الخفية فيه ، التى ضمرت بسبب كثير من الظروف المتصلة بتاريخ النص وطرائق تلقيه . بيد أن استنطاقاً لايقوم على قرائن ينطوى عليها النص، يعدّ ضرباً من «التقويل» الذى قد يلحق ضرراً فادحاً بالنص نفسه، كما أنّ استنطاقا لا يأخذ فى الاعتبار دور العناصر المكونة للنص، فى علاقاتها بالدائرة الإبداعية التى تندرج فيها نصوص الأدب قيد البحث، سيفضى إلى مزيد من الأوهام الخطيرة. فالمضاهاة بين المظاهر والملامح والعناصر التى تتصل بالنص، وتكونه، تعد من الأمور المنهجية الملازمة للبحوث التى تهدف إلى تحقيق إعادة نظر فى موروث الماضى، بما يشحنه بالقوة والديمومة، وينشط البؤر الدلالية الكامنة فيه، سعياً وراء كشف قيمته الأدبية.

إن هدفاً مثل هذا هو الدافع وراء إعادة النظر فى نص (حى بن يقظان) لابن طفيل، وقراءته قراءة جديدة، استناداً إلى تنظيم مكوناته، بما يجعل النص يقرأ قراءة تختلف عما كان يقرأ فيه من قبل.

إن النظر إلى النص المذكور، عبر منظورين متلازمين، هما عدّ النص سيرة ذاتية ـ فكرية لابن طفيل من ناحية، ونصاً ذاتياً إشراقياً يحمل رؤية المؤلف من ناحية أخرى، أفضى، عبر الاستنطاق والتأويل، إلى الوقوف على جميع الإشارات والعلامات التى تغلب هذا الأمر وتفسيرها ضمن سياقاتها الدلالية والتاريخية والمعرفية، بما يجعل النص نفسه إطاراً لبؤرة خاصة، ولكن مموهة، هى التجربة

* كلية الآداب ـ ليبيا.

الوجودية والفكرية للمؤلف. وقد استدعى ذلك بسط أرضية البحث، بالوقوف على الملامح العامة للرؤية الإشراقية، كما تجلت للسهروردى، ولم يأل البحث جهداً فى توضيح كل ما يتصل بالنص، مما له علاقة بفلسفة الإشراق من جهة، وبالظروف التاريخية التى احتضنت النص ومؤلفه من جهة أخرى، بغية توضيح الموجهات الخارجية التى تجعل من ذلك النص سيرة ذاتية لابن طفيل.

- ٢ -

يعرف السهروردى (٥٨٧ = ١١٩١) الإشراق بأنه «شروق الأنوار على النفس بحيث تنقطع عن منازعة الوهم»[١]. وهو يقترن بالكشف الذى هو «ظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها بالإشراقات على الأنفس عند تجردها»[٢]. وتكون الحكمة الإشراقية، تبعا لذلك:

«حكمة إلهية، لأنها تنشد معرفة الله والحقائق الربانية، وذلك بتعميق الحياة الداخلية، حتى تستحيل النفس إلى مرآة، تنعكس عليها الحقائق الخالدة»[٣].

ولا يكون ذلك ممكناً، حسب السهروردى، شيخ الإشراق، إلا بـ «الانسلاخ عن الدنيا» و «مشاهدة الأنوار الإلهية»، ثم الوصول إلى حال من الكشف «لا نهاية له»، يتحول فيها العابد إلى «حكيم متأله» يفقد القدرة على جسده، لأن بدنه «يصير كقميص يخلعه تارة ويلبسه تارة». ثم يخلص السهروردى إلى القول: إن الإنسان لا يعد من حكماء الإشراق «مالم يطلع على الخميرة المقدسة، ومالم يخلع ويلبس، فإن شاء عرج إلى النور، وإن شاء ظهر فى أية صورة أراد»، ثم يعلل ذلك بالقول إن قدرة الإشراق «تحصل له بالنور الشارق عليه»، ويمضى متسائلا:

«ألم تر أن الحديدة الحامية إذا أثرت فيها النار تتشبه بالنار، وتستضىء وتحرق؟ فالنفس من جوهر القدس إذا انفعلت بالنور، واكتست لباس الشروق، أثرت وفعلت، فتومىء فيحصل الشىء بإيمائها، وتتصور فيقع على حسب تصورها»[٤].

وهنا يشخص سؤال جوهرى، وهو: ما السبيل الموصلة إلى حالة الكشف ثم الإشراق؟ إن السهروردى ذاته، يحدد ذلك كونه رأس حكماء الإشراق، فيقول مخاطباً مريد تلك الحكمة:

«أنت إذا واظبت على التفكير فى العالم القدسى، وصمت عن المطاعم ولذات الحواس إلا عند الحاجة، وصليت بالليالى، ولطفت سرّك بتخيّل أمور مناسبة للقدس، وناجيت الملأ الأعلى متلطفاً متملقًا، وقرأت الوحى الإلهى كثيراً، وطربت نفسك أحياناً تطريباً، وعبدت ربك تعظيمًا ورهبت قواك ترهيباً، ربما تخطف عليك أنوار مثل البرق لذيذة، ويكثر فيتابع، وقد يسلبك عن مشاهدة الأجرام، ويكاد سنا برقه يذهب بالأبصار، وتحصل لك حالات مشاهدة، فلا تحتاج إلى السماع من غيرك»[٥].

وسيتبين لاحقاً كيف أن حى بن يقظان قد تمثل كل هذا، تمثلاً روحياً، وهو فى مغارته، وأفلح فى بلوغ مرحلة الكشف والمشاهدة، عبر المعاينة والنظر أولاً، والبحث والتقصى ثانياً، ثم التماهى فى ذات الخالق أخيراً لتسطع فى داخله أنوار الإشراق، كما رسم السهروردى مظاهرها وتجلياتها.

تذهب فلسفة الإشراق إلى أنّ نشأة الكون قد حدثت على سبيل الانبثاق عن موحدٍ يستعصى إدراكه بالقوى العقلية والحسية، فهو موجود وجوداً مطلقاً، وعنه توالت نزولاً مكونات العالم. وكلما ازداد هبوط الكائنات صوب الطبيعة، ضمرت صفات الموجد الأول فيها، إلى أن تختفى تلك الصفات فى أحط الأشياء كالمعادن والأحجار. وعلى نقيض ذلك، فكلما ارتفعت الموجودات فى مراتبها صوب ذلك الموجد ازدادت خصائصه وصفاته فيها، فتسمو باقترابها إليه، وتماهيها فيه؛ لأنها تطرد عنها صفات الفساد والحدوث، وتكتسب سمة الديمومة، وهى فى ذلك شأنها شأن النور الذى يزداد وهجاً كلما اقترب إلى الشمس، ويزداد عتمة كلما ابتعد عنها. ولما كان إدراك هذه الحقيقة لا يتم إلا للنفوس، كون غيرها يفتقر أصلاً للإدراك والتفكر، وجب على النفس أن تحن إلى مصدرها، وتتفرغ لطلب اللذات العليا، لذات الاندماج فى الموجد الأول، وذلك لا يتم، حسب حكمة الإشراق، إلا بالاختبار، فالبحث النظرى، وأخيراً بالتأمل الباطنى؛ إذ يتفتح الذهن، وتتسامى النفس، فتشرق عليها الحقائق الأزلية الثابتة، فتنال بذلك سعادتها العظمى المرجوة. وسبيل ذلك، لدى الإشراقيين، هو التشبه بالأجرام السماوية والأفلاك، لتنظيم درجات التسامى، ابتداء من كرة القمر، وهى مما تقابل العقل العاشر، وصولاً إلى زحل الذى يقابل العقل الرابع، ثم جرم الثوابت، فجرم السماء الأولى، وهما يقابلان العقل الثالث والثانى، وصولا إلى العقل الأول الذى يتعالى على جميع صفات الأفلاك والأجرام، وهو ينبثق عن الموجد المطلق، وبوصول النفس إليه تبلغ غاية سعادتها وكمالها [٦].

ـ ٣ ـ

كان ابن سينا (٤٢٨ = ١٠٣٧) قد دشن لفلسفة الإشراق، بالتمثيل الرمزى، فى رسالته (حى بن يقظان) التى كانت موجها لرؤية ابن طفيل؛ ليس فى احتذاء العنوان فحسب، إنما فى المنظومة المعرفية التى كانت رسالته تحيل عليها، بالإشارة والإيماء والتلميح. وعلى الرغم من محاولة الشيخ الرئيس تضليل معاصريه بأنه كان من المشّائين، إلا أنه أقر أخيراً فى (منطق المشرقيين) بأنه يريد أن يضع «كتاباً يحتوى على أمهات العلم الحق الذى استنبطه من نظر كثيراً، وفكر ملياً، ولم يكن من وجوده الحدس بعيداً»، وكان حسب قوله يضن بالكتاب إلا على «الذين يقومون منا مقام النفس»[٧]. ثم تقدم خطوة أخرى وأخيرة فى مجال كشف رؤيته الإشراقية، فخصص لذلك كتابه (الإشارات والتنبيهات) الذى احتوى، كما يقول، «أصولاً وجملاً من الحكمة» هى، كما يقول نصير الدين الطوسى (٦٧٢ = ١٢٥٥)، من «أشرف ما ينسب إلى الحقيقة واليقين»، وتتصل تلك الأصول والجمل بـ «معرفة أعيان الموجودات المترتبة، المبتدئة من موجدها ومبدئها، والعلم بأسباب الكائنات المتسلسلة المنتهية إلى غايتها ومنتهاها»[٨].

إن رسالة (حى بن يقظان) لابن سينا إنما هى وصف لعروج العقل الفعال الرمزى إلى الموجد المطلق الذى يتربع على العرش، حسب نظام ابن سينا الكونى. ويظهر ذلك العقل بصورة «شيخ بهى قد أوغل فى السن، وأخنت عليه السنون، وهو فى طراءة العزّ، ولم يهن منه عظم، ولا تضعضع له ركن، وما عليه من الشيب إلا رواء من يشيب»[٩]. إن رحلة «حى» ابن سينا داخل النفس هى ذاتها رحلة «حى» ابن طفيل، كلاهما ارتحل بغية الاتصال بالموجد المطلق، فخاضا صعاب الكشف والإشراق معاً.

ـ ٤ ـ

لقد ألمح إلى إشراقية (حى بن يقظان)[١٠]، وأشير إلى أن موقفه «صورة لابن طفيل عن نفسه منهجاً

وشخصًا وموقفاً»(١١). بيد أن الجابرى لا يرى ذلك؛ فابن طفيل، كما يرى، يقدم «قراءة كاملة لفلسفة ابن سينا المشرقية، قراءة استهدفت الكشف عن أسرارها ومصادرها»، وينفى إشراقيته لأنه «لم يكن ينطلق فى تفكيره ولا فى إشكاليته من منطلق ابن سينا»، ودليله على ذلك «فشل حى بن يقظان فى إقناع سلامان وجمهوره، بأن معتقداتهم الدينية هى مجرد مثالات، ورموز للحقيقة المباشرة التى اكتشفها بالعقل». وفشله هذا، حسب الجابرى، يحيل على «فشل المدرسة الفلسفية فى المشرق التى بلغت أوجها مع ابن سينا فى محاولتها الرامية إلى دمج الدين فى الفلسفة». أما البديل الذى طرحه ابن طفيل وفلاسفة المغرب والأندلس، كما يذهب الجابرى، فهو «الفصل بين الدين والفلسفة»(١٢).

لا يستند الجابرى فى تقويل موقف ابن طفيل، فيما نرى، إلى معطيات تجعله ينفى إشراقية ابن طفيل. واعتماده على «الموقف الدرامى» الذى اتخذه حى بن يقظان لا يقيم الدليل على دعواه؛ ذلك أن استنطاق النص، فى مقدمته وخاتمته، وفى متنه، إنما يفضى إلى موقف مغاير تمام المغايرة، كما سيتضح فى الفقرة الآتية.

ـ ٥ ـ

شأنه شأن الغزالى (٥٠٥ = ١١١١) فى (المنقذ من الضلال)، أطر ابن طفيل «نص» (حى بن يقظان) بإطار يظهر فيه سائل يطلب الحقيقة، وهذا الإطار إنما هو «إجراء منهجى» يمحنه من إدارة حوار حول الرؤية الإشراقية التى يهدف إلى توصيلها إلى المتلقى الذى يتحد بشخصية طالب الحقيقة المجهولة الذى يبدأ معه الكتاب وينتهى به، وسيتضح دور هذا السائل فى تضاعيف الاستنطاق، وكيف أنه يوجه قراءة النص وجهة إشراقية، تتفق ودائرة المعرفة التى تغذى نص (حى بن يقظان) برؤيته، وتؤكد أنه «سيرة» ذاتية ـ فكرية، مقنعة لابن طفيل.

يقرر ابن طفيل اتصاله بحكمة الإشراق التى مثلها قبله ابن سينا بالقول: «إن من أراد الحق الذى لا جمجمة فيه، فعليه بطلبها والجد فى اقتنائها»(١٣). أما كيف يعبر عن تمثله تلك الحكمة، فيكشفه من خلال مخاطبته طالب الحقيقة الذى كان قد حرك فيه خاطرا شريفا أفضى به إلى:

«مشاهدة حال لم أشهدها قبل، وانتهى بى إلى مبلغ هو الغرابة، بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان، لأنه من طور غير طورهما، وعالم غير عالمهما. غير أن تلك الحال، لما لها من البهجة والسرور، واللذة والحبور، لا يستطيع من وصل إليها، وانتهى إلى حد من حدودها، أن يكتم أمرها، أو يخفى سرها، بل يعتريه من الطرب والنشاط والمرح والانبساط، ما يحمله على البوح بها مجملة دون تفصيل ـ ١٠٦».

إن سؤالاً غاية فى الأهمية يجب أن يثار بعد قراءة تلك الفقرة، ويجب أن يظل البحث عن جواب له ماثلاً فى الذهن، فى تضاعيف ما يأتى من التحليل، وهو سؤال مركب من مجموعة أسئلة:

ما الحال الغريبة التى لم يشهدها ابن طفيل من قبل؟ ولم يعجز اللسان والبيان عن وصفها؟ ولم تثير البهجة والسرور واللذة والحبور؟ ولم تمتنع على الإخفاء؟ وأخيراً، ما الذى يجعل البوح بها أمراً متعذراً إلا على سبيل الإجمال لا التفصيل؟

إن التوسل بالسرد الرمزى مكن ابن طفيل لا من تمويه دعوته إلا على من هم فى مقام نفسه فحسب، إنما حرر وسائله التعبيرية فى كشف مالا يكشف بالوصف والحجاج والتحليل. ولهذا، فإن حالة الذهول التى أبداها إنما تذكر بخمرة الذهول التى كانت تنتاب كبار المتصوفة من أمثال الجنيد والحلاج وذى النون المصرى وابن عربى، وتقف أيضاً فى صف تعابير الشطح التى كانوا يشطحون بها. ولكن ابن طفيل يتعالى على اللجوء إلى عبارة خاطفة تضئ وجده؛ ذلك أن الشطح المباشر قد يفضى إلى الطعن فى ذات الله، عندما يفلت زمام الشاطحين الذين منهم «من لم تحذقه العلوم» أو أنه «قال فيها بغير تحصيل ـ ١٠٦». فالوسيلة ينبغى أن تعبر عما هو كلى لا جزئى، ولا سبيل أكثر قدرة من «التمثيل الرمزى» للحالة الواعية وغير الواعية، وفيما كان المتصوفة يذهبون إلى أن «سبيل العارف عدم البحث عن هذا العلم (= التصوف) وعليه السلوك فيما يوصل إلى كشف الحقائق، ومتى كشف له عن شئ علمه»[١٤]، وهو الأمر الذى كان أبو يزيد البسطامى (٢٦١ = ٨٧٤) قد عبر عنه بقوله: «لا يزال العبد عارفاً مادام جاهلاً، فإذا زال جهله، زالت معرفته»[١٥]. فابن طفيل والإشراقيون يقولون بضرورة النظر والبحث باعتبارهما مرحلة سابقة للكشف والإشراق، وهو ما اصطلح عليه الغزالى بـ «العلم بكيفية تصقيل المرآة»[١٦]. ويوضح ابن طفيل جملة الأمر قائلاً: «استقام لنا الحق أولاً بطريق البحث والنظر، ثم وجدنا منه الآن هذا الذوق اليسير بالمشاهدة»، ثم لا يتردد بالقول: لذلك «رأينا أنفسنا أهلاً لوضع كلام يؤثر عنا ـ ١١٥»، ثم يدعو سائله إلى مرافقته فى رحلة الكشف الإشراقى، مخاطباً إياه:

«إنما نريد أن نحملك على المسالك التى تقدم عليها سلوكنا، ونسبح بك فى البحر الذى قد عبرناه أولاً حتى يفضى بك إلى ما أفضى بنا إليه، فتشاهد من ذلك ما شاهدناه، وتتحقق ببصيرة نفسك كل ما تحققناه».

ويختتم ذلك، كاشفاً هدفه بوضوح لا لبس فيه، لمن يفكر داخل مقولات الإشراق، بالقول: «أرجو أن أصل من السلوك بك على أقصر الطريق، وآمنها من الغوائل والآفات ـ ١١٦»، وسبيل دخول الطريق التى تفضى إلى المشاهدة والكشف، إنما يكون باصطحاب السائل، عبر معادل رمزى قوامه الحكاية التى توازى تجربة «حى ابن يقظان» فيها، تجربة ابن طفيل الفكرية.

ما أن يفرغ ابن طفيل من إيراد حكاية حى ابن يقظان وسلامان وأبسال، حتى يعود ثانية إلى السائل يحاوره مجدداً، فيؤكد له أن ما كان من خبرهم:

«قد اشتمل على حظ من الكلام، لا يوجد فى كتاب، ولا يسمع فى معتاد الخطاب، وهو العلم المكنون الذى لا يقبله إلا أهل المعرفة بالله، ولا يجهله إلا أهل الغرة بالله ـ ٢٣٥».

أيكون أهل المعرفة بالله غير أولئك العارفين بذاته، ممن بلغ بهم الكشف حداً تماهوا فى ذاته، شأن حى ابن يقظان؟ وأيكون أهل الغرة بالله، غير أولئك الذين اعتمدوا البرهان والجدل، بغية معرفة حقيقة الموجد الأول؟ وهل يكون «العلم المكنون» سوى الكشف السرى الإشراقى الذى لا يسيره إلا العارفون بمدارجه ومسالكه الغامضة؟ إن ابن طفيل لا يكتفى بكل ما ورد ذكره، إنما يمضى ملحاً على تحقيق دعوته، متجاوزاً صيغة الإفراد فى الخطاب إلى صيغة الجمع، فيقول:

«رأينا أن نلمح إليهم بطرف من سر الأسرار لنجتذبهم إلى جانب التحقيق ـ ٢٣٥». ويسألهم أن يقبلوا اعتذاره لكونه يرى نفسه ملزماً بقول ما يجب قوله، والخوض فى هذا اللباب، وهتك أسرار هذا الحجاب، وما شفيعه، حسبما يذهب:

«إلا لأنى تسنمت شواهق يزل الطرف عن مرآها، وأردت تقريب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق فى دخول الطريق ـ ٢٣٥».

إن نظرة متقصية إلى ما وقفنا عليه تكشف أمرين متلازمين، لا سبيل إلى الفصل بينهما، ظل ابن طفيل يؤكد تلازمهما: أولهما، الكشف عن رؤيته الإشراقية على سبيل التلميح وليس التصريح، وسنقف لاحقاً على سبب ذلك. وثانيهما ـ وهو أمر غاية فى الأهمية ـ انتداب نفسه للدعوة إلى تلك الرؤية، والحث على الاعتقاد بها، بوصفها سبيل النجاة و «الحق الذى لا جمجمة فيه». والأمر الذى يكشف عن الأمرين المذكورين تأكيده المتواصل أنّ حالة الكشف عصية على الوصف، وأنه لا سبيل للعارف المنذهل برؤية الحق، إلا التعبير عن انذهاله تمثيلا، من جهة، وإلحاحه على السائل أن يسلك هذا الطريق، بعد أن يسّر له الأمر، ودشن له السبيل التى يراها ملائمة لأن تقوده إلى جوهر الحق، ولا أفضل من أن يجعله يتمثل الحال، بكل حواسه خلال تتبّع مراحل الكشف خطوة خطوة، بكل ما ينطوى عليه من قدرة داخلية، بتأكيده أن البراهين العقلية والمنطقية قد تفلح فى تحقيق صدق موضوعها، ولكنها لا تنجح فى كشف مضامينه، على نحو يجعل المتلقى يعتقد بها، من جهة أخرى.

إن مهمة ابن طفيل مهمة عسيرة، ولكنها ناجحة. فهو لا يهدف إلى عرض آفاق رؤيته الإشراقية فحسب، إنما يهدف أيضاً إلى تمثيلها على نحو يجعل المريد منجذباً إليها وجدانياً وحسياً، وذلك بأن يصطحبه معه إلى غياهب ذلك العالم الداخلى. وإذا كان ابن سينا قد مهد سبيل الكشف، تمثيلاً، فى رسالته (حى ابن يقظان)، فإن ابن طفيل قد أضفى شحنة أدبية عالية الشأن على حكايته الرمزية، وأحاطها بإطار هدف فيه إلى نشر الإشراق، وانتدب نفسه داعية لذلك، وبذا؛ فإنه فاق، فيما نظن، السهروردى «شيخ وقته فى علم الحقيقة»(١٧) الذى استهواه الاستغراق فى الرموز والطلاسم إلى درجة غمضت فيها مراميه، وأبهمت فيها مقاصده، فى (أصوات أجنحة جبرائيل) و (الغربة الغربية)، إلا لصفوة الصفوة ممن اندرج فى خضم ذلك العالم البكر، شبه المجهول.

ـ ٦ ـ

إذا أفلحت الفقرة السالفة فى كشف إشراقية ابن طفيل والدعوة إليها، استنادا إلى استنطاق مقدمة الكتاب وخاتمته، فالأمر يلزم أن نبين الأسباب التى جعلته يتوسل الرمز للتعبير عما كان يهدف إلى الوصول إليه، وذلك قبل أن نضع عبارة «سيرة ابن طفيل» محل عبارة «قصة حى بن يقظان».

لقد وقفنا على الصيغة التعليمية التى اعتمد عليها ابن طفيل، سواء فى مخاطبة سائله، أو فى اصطحابه إلى العالم الرمزى الذى شيده ليكون فضاء يؤطر منظومة الوقائع التى تكفل حى بن يقظان بالقيام بها، وهى وقائع دالة على ضروب المجاهدة والحدس للارتقاء بالنفس إلى مصاف الموجد المطلق. بيد أن ثمة سببين آخرين يدعمان التحليل والاستنطاق، ويسوغان لجوء ابن طفيل إلى استعارة الحكاية عوض الوصف المباشر، وهما سببان مترابطان: الأول، استحالة الوقوف على الإشراق بطرائق الوصف المجردة لكونه إحساسا وانخطافاً بموضوعه.

والثانى، الحظر الذى كان قائماً على الإشراق فى الأندلس، لارتباطه بالاتجاه الباطنى المشرقى الذى كان يعبر عن نفسه بوساطة مواقف سياسية مناهضة للحكم فى الأندلس فى القرنين الخامس والسادس، بل قبل ذلك، كما تجلى فى موقف السلطات من الجمعية المسرية (نسبة لابن مسرة الباطنى ٣١٩ = ٩٣١) التى «دخلت مع السلطة خلال بعض الفترات فى صراع مكشوف، وحاربتها هذه الأخيرة بدون هوادة»(١٨) وإليك تفصيل الأمر فى السببين المذكورين.

أشار ابن طفيل كثيرا، فى تضاعيف مقدمته وخاتمته للكتاب، إلى أن ما يعوزه للتعبير عن حالة المشاهدة هو «الألفاظ الجمهورية»، ويقصد تلك الألفاظ الواضحة المعبرة عن حالة الوجد والكشف، التى تعبر تمام التعبير عن حالة العارف عندما يبلغ أقصى مراحل عرفانه، ولا يتردد فى الاعتراف، كما أوردنا من قبل، أنّ الأمر من الغرابة «بحيث لايصفه لسان، ولا يقوم به بيان»، ولم يجد فى «الاصطلاحات الخاصة» أسماء تدل على الشئ الذى يشاهد به ذلك النوع من المشاهدة ـ ١٠٨». وهو يوافق الشيخ الرئيس فى أن ذلك لايكون إلا ذوقا، وليس «على سبيل الإدراك النظرى المستخرج بالمقاييس وتقديم المقدمات وإنتاج النتائج ـ ١٠٨»، بل إنه يقرر أن التعبير عن تلك الحال، بالألفاظ المعروفة، يفقدها حقيقتها، لأن:

«هذا مما لايمكن إثباته على حقيقة أمره فى كتاب، ومتى حاول أحد ذلك، وتكلفه بالقول أو الكتب، استحالت حقيقته، وصار من قبيل القسم الآخر النظرى؛ لأنه إذا كسى الحروف والأصوات، وقرب من عالم الشهادة، لم يبق ماكان عليه بوجه ولاحال، واختلفت العبارات فيه اختلافا كثيراً ـ ١١٠».

بل إن الأمر يبلغ عند ابن طفيل حداً يجعله يوقف توالى متن حكاية حى، فى اللحظة التى يكون فيها قد بدأ «يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص فى مشاهدة الحق (= الله) حتى تأتى له ذلك». فى هذه اللحظة ـ الذروة، يتدخل ابن طفيل ليخاطب السائل، قائلاً له:

«اصغ الآن بسمع قلبك، وحدق ببصيرة عقلك إلى ما أشير به إليك لعلك أن تجد منه هديا يلقيك على جادة الطريق، وشرطى عليك أن لا تطلب منى فى هذا الوقت مزيد بيان بالمشافهة، على ما أودعه هذه الأوراق، فإن المجال ضيق، والتحكم بالألفاظ على أمر ليس من شأنه أن يلفظ به خطر ـ ٢٠٧».

يتضح فى الفقرة أعلاه مقدار ضيق ابن طفيل بالألفاظ العاجزة عن وصف حال حىّ وهو على مشارف بلوغ غايته، وهو أمر نادراً ما تشكى منه الإشراقيون، بالصورة التى تشكى فيها ابن طفيل منه، مع كل مهاراته الأسلوبية التى تجلت فى الكتاب. ألا يعبر ذلك، حقاً، عن إحساسه بقصور وسائل الخطاب عن استيعاب حال الوجد والمشاهدة والكشف التى كان حى بن يقظان ينزلق إليها بأحاسيسه جميعا؟ فإذا كان الأمر كذلك، فلنمض إذن مع ابن طفيل فى التعبير عن ضيقه بالألفاظ التى تفتقر إلى قدرة توصيل مايهدف إلى كشفه؛ ذلك أن:

«العالم الإلهى الذى لا يقال فيه كل أو بعض، ولا ينطق أمره بلفظ من الألفاظ المسموعة، إلا وتوهم فيه شئ على خلاف الحقيقة، فلا يعرفه إلا من شاهده، ولا تثبت حقيقته إلاعند من حصل فيه ـ ٢٠٩».

وسرعان مايعلن ضيقه بالأمر كله فيقول: «ألم نقدم إليك أنّ مجال العبارة هنا ضيق، وأن الألفاظ على كل

حال توهم غير الحقيقة ـ ٢١٥»، ثم يبلغ سائله أن لاشئ يمكن أن يصفه له بعد هذه المرحلة، فالأمر يفوق الوصف، ويستعصى عليه:

«هذا القدر هو الذى أمكننى الآن أن أشير إليك به، فيما شاهده «حى بن يقظان» فى ذلك المقام الكريم (= مقام الله) فلا تلتمس الزيادة عليه من جهة الألفاظ، فإن ذلك كالمتعذر ـ ٢١٦».

هذا هو، بإيجاز، تفصيل السبب الأول الذى جعل ابن طفيل يلجأ إلى استعارة حكاية رمزية مموهة للتعبير عما كان يريد التعبير عنه، وهو يتصل مباشرة بعجز أدلة الوصف، وهى الألفاظ، عن كشف الأمر بصورته المطلوبة. أما تفصيل السبب الذى جعله يتكتم على إشراقيته، فيبدو ـ وابن طفيل يوارب فيه ـ غاية فى الأهمية، وهو يلمح إليه إلماحاً، لما قد يلحقه الاعتراف به من ضرر بليغ. فهو يرى أنّ المشاهدة بوسيلة الإشراق شئ خطير ونادر، بل هو «أعدم من الكبريت الأحمر ـ ١١»، وذلك لقلة من ظفر به «لاسيما فى هذا الصقع الذى نحن فيه (= الأندلس)، لأن من الغرابة فى حد لايظفر باليسير منه إلا الفرد بعد الفرد، ومن ظفر بشئ منه لم يكلم الناس به إلا رمزاً، فإن الملة الحنيفية، والشريعة المحمدية، قد منعتاه من الخوض فيه، وحذرتاه عنه ـ ١١١». فإذا وضعنا أمام أنظارنا الموقع السياسى والاجتماعى والثقافى لابن طفيل؛ إذ كان وزيراً معروفا فى غرناطة، وكاتماً للسر فى بلاط الموحدين، وطبيباً لسلطانهم أبى يعقوب يوسف (٥٨٠ = ١١٨٤)، وحيث كانت عامة الأندلس تعتقد بالمالكية مذهباً لم ينافسه مذهب آخر فى ربوعها، تبين لنا السبب الذى جعل ابن طفيل يضفى على رؤيته غطاء التكتم والسر، ولم اتخذ التلميح العابر وسيلة له، بدل التصريح الواضح.

وتحتشد مقدمة الكتاب وخاتمته بالإشارات الواضحة التى تحيل على الخوف والحيرة والتردد والتحفظ. فابن باجة (٥٣٣ ـ ١١٣٩)، كما يقول، منعه الطعن فى سيرته، والقدح فى شخصه، من أن يكشف إشراقيته. ولهذا، فإنه يحترز فى مخاطبة سائله كثيراً، وما أن يطمئن إليه، حتى يؤكد له أن ما دفعه للبوح بما ينطوى عليه من رؤية «صحيح ولائك وذكاء صفائك». وعليه أن يحسن الظن به، «وأن لاتتنازعه الشكوك والظنون، لما بينهما من «المودة والمؤالفة». فما يسفر عنه إن هو إلا من «العلم المكنون ولم يحتمل أن يضن به عليه، ويشح به على من هم على شاكلته»، فما كان أمامه سوى «إفشاء هذا السر، وهتك الحجاب ـ ٢٣٥».

ـ ٧ ـ

فرغنا فيما وقفنا عليه، فى الفقرة السابقة، من استنطاق إطار «النص»، فخلص بنا التحليل إلى أن ابن طفيل لجأ إلى التكتم لسببين، هما: قصور وسائل التعبير والخوف من كشف أمره. بيد أن «متن النص» يقدم لنا كشفاً «رمزياً» أكثر أهمية فيما نحن بصدده؛ أعنى السلسلة المتتابعة من العمليات الاختبارية والحدسية التى يلجأ إليها حى بن يقظان بغية تحقيق هدفه. وسيتضح أن الوسائل التى اتبعها، والمراحل التى مر بها، تماثل ماكنا قد وصفناه فى الفقرة الثانية.

بدأ «حى» بحثه عن سر الحياة، حينما فوجئ بموت الظبية التى أرضعته، فكان سبب الموت سؤالاً غامضاً استفزه للبحث فى كنه الأمر، فأصبح العثور على سرّ الحياة هدفاً أساسياً من أهداف بحثه. ويغمره شوق عارم، حالما يضع يده على السر، ثم يعلل حنينه للظباء، حينما يعثر على مكان وجود الروح أو النفس التى بوجودها فى الجسد توجد الحياة فى الكائنات. ويبدأ، بعد ذلك، البحث فى جواهر الأشياء أو نفوسها، مثل الحيوانات

والنباتات، وتتبين له وحدتها واتساق كينونتها، ثم يقوده البحث إلى أنها مركبة من معنى الجسمية ومازاد عليها من صور. ويستنتج، تبعاً لذلك، أن كل جسم مكون من مادة وصورة، وبذا يكون قد حل أسرار الموجودات الحية التى تحيط به، وهو بعد فى الثامنة والعشرين من عمره. ثم يبدأ، بعد ذلك، ولعه بمعرفة أسرار الأجرام السماوية ويشغله أمر صانعها، فيزداد حنينا لمعرفة كل ما يتصل بذلك الصانع. وهنا، فى هذه المرحلة من البحث، يبدأ قلبه يتعلق بالعالم الأرفع، ويكون قد بلغ الخامسة والثلاثين. وإثر ذلك، تبدأ مرحلة ثالثة، يتطور فيها اهتمام «حى» لمعرفة ذات الله وعلمه، فتتضاعف أحاسيس الاشتياق إليه، وكلما انكشف له جانب ازداد انغماراً فى سعادته، وانصرف تماماً إلى تأملاته الذاتية المجردة، إلى أن يتحقق من أن سعادته لاتكون إلا بدوام البحث عن واجب الوجود، فيبدأ يتشبه بالأجرام السماوية ويدور حول نفسه إلى أن يفقد إحساسه بالوجود، ويستعين بوسائل الحدس كلها إلى أن يبلغ درجة مقبولة من التماثل بينه وبين ذات الله. ويفلح أخيراً فى بلوغ مقصده، إذ يعتزل الحياة، ويلجأ إلى مغارة منعزلة، ولا يشغل إلا بإدامة علاقته مع الخالق، وذلك بوساطة ممارسات حدسية شاقة، سرعان مايعتادها مع مرور الزمن، ويكون آنذاك قد بلغ الخمسين من عمره.

يحقق «حى بن يقظان» حالة التماهى فى ذات الخالق بوساطة الوسائل البرهانية التجريبية أولاً، ثم الحدسية الإشراقية ثانياً، دون أن يعرف لغة يسترشد بها، أو رسولاً يدله على الحق، ويتم له كل ذلك قبل أن يقيض له اللقاء بـ «أبسال» الذى يخبره بحقيقة الرسالة الدينية، التى يجد أنها تتفق، تمام الاتفاق، مع ماكان قد اكتشفه بوسائله الخاصة، فلا يزيده ذلك إلا ثباتا على مابلغ فى مجاهدته وحدوسه.

يورد ابن طفيل المحتوى الذى أوجزناه، هنا، بوساطة عرض مباشر لتجارب هى على الطبيعة، ويكشف خلال ذلك عن تأملاته الذاتية بالتفصيل، فلا يلجأ إلى الإخبار عن شئ، بل يستعيض عن ذلك بالعرض والتمثيل، على نحو متدرج، إلى أن يبلغ الغاية القصوى.

إن مضاهاة دقيقة بين المفهوم الإشراقى للنفس وسعادتها من جهة، وكشوفات حى بن يقظان من جهة ثانية، وبين مفاهيم الحياة والكون والله كما قال بها الإشراقيون من جهة ثالثة، و ما توصل إليه «حى» من جهة أخرى، تكشف درجة عالية من التماثل والمطابقة بين المفاهيم المذكورة، فما قام به ابن طفيل وهو يضع قناع حى بن يقظان على وجهه، هو تمثيل قصصى - رمزى لمنظومة مفاهيم الفلسفة الإشراقية. فإذا استحضرنا حماس ابن طفيل فى دعوته السرية للإشراق، كما وقفنا عليها فى الفقرة الخامسة، اتضح لنا مقدار التطابق الكلى بين رؤيته ورؤية قرينه حى بن يقظان، مما يؤكد أن الأخير كان «قناعاً» موه ابن طفيل بوساطته على تجربته الفكرية، ورؤيته الإشراقية العميقة والأصلية. فإذا كان الأمر كذلك، وقد أفضى بنا الاستنطاق إلى ذلك، ألا يصح إذن أن نقول إن قصة (حى بن يقظان) هى «سيرة ذاتية - فكرية لابن طفيل»، استعانت بالرمز والعرض والتمثيل، للتمويه على رؤية صاحبها الذى وجد أن هذا الأسلوب لا يمكنه من عرض رؤيته بيسر فحسب، إنما يجنبه أيضاً مخاطر كثيرة كانت محدقة به، وكان هو فى غنى عنها فى تلك «الأصقاع» التى هى الأندلس؟

- ٨ -

كان روزنتال قد قرر أن «النقطة الرئيسية فى كل التراجم الذاتية العربية هى فى وصول الشخص إلى الإيمان بمذهب من المذاهب، أو دين من الأديان»(١٩)، وهو أمر يكشف أن السير الذاتية العربية كانت تعنى

بالتشكل العقائدى والفكرى لأصحابها، ولا تنصرف إلى الجانب الشخصى الوجدانى- إلا نادراً- كما هو الأمر عند ابن حزم. ولقد بين لنا استقراء أجريناه حول السيرة الذاتية العربية:

«أن هذا الشكل من فن السيرة العربية يصف، بأساليب مباشرة، أو غير مباشرة، رحلة التكون الفكرى والعقائدى لصاحب السيرة، الأمر الذى يجعل شخصيته هى المركز الذى يضفى أهمية على ماحوله، وكل شئ لايكتسب أهمية إلا عبر منظوره الذاتى لما يحيط به، ولهذا فإن رؤيته تكتسب أهميتها الخاصة فى تحديد مسيرة التطور الفكرى له. أما العناية بالجوانب الشخصية، وجدانياً وعاطفياً، فلم يلتفت إليها كتاب السير الذاتية، إلا ما له علاقة مباشرة بالتكون الثقافى؛ الأمر الذى يقرر أنّ البواعث الكامنة، وراء كتابة السير هى: الرغبة المتأخرة بتقديم سيرة اعتبارية، لا شخصية دقيقة، تعنى بوصف رحلة البحث عن الحقيقة فى بنية ثقافية يزداد فيها الصراع بين الخيارات العقائدية والفكرية» [٢٠].

إن هذا الإطار العام لمناحى العناية الخاصة بالجانب الفكرى والعقائدى يتجلى فى سير عربية كثيرة، مثل السير الذاتية لابن الهيثم والرازى وحنين بن إسحاق وابن رضوان وابن سينا والغزالى وابن خلدون وغيرها، وهو يشتمل على سيرة ابن طفيل أيضاً، كما بين استنطاق النص فيما سبق، فهذه السيرة نهجت النهج ذاته الذى عرفته السير الذاتية العربية، إلا أنها استعانت بوسيلة السرد القصصى لأسباب فصل البحث فيها. وإذا كان كتاب السير قد اعتمدوا الصيغ الإخبارية والوصفية لطرائق اكتساب العلوم، والتطور الفكرى لهم، فإن ابن طفيل قد انطلق من موقع أكثر عمومية منهم؛ لقد منح تجربته الذاتية ـ الفكرية بوساطة الرمز أفقاً واسعاً، لتكون تجربة إشراقية شاملة؛ فهى بقدر اتصالها الحميم به، تتصل أيضاً بدائرة الإشراق، وهى الدائرة الأخص فى التصوف؛ فالرؤية الذاتية فيها تنفست وسط الرؤية الشاملة للحكمة المشرقية، وكان «حى بن يقظان» يحيل فيها على ابن طفيل، مثلما يحيل على نموذج المجاهد الإشراقى الذى نذر نفسه للبحث فى كيفية بلوغ السعادة القصوى التى لاتتحقق إلا ببلوغ آخر رتبة من رتب موجودات الكون؛ حيث يتربع فى مكان خلف ذلك، كما يقول الإشراقيون، الموجد المطلق الذى هو السر الذى ينفح الموجودات بأسباب الحياة، ويتحكم بصفاته المتعالية فى صيرورتها ووجودها.

مصادر البحث :

١ ـ السهروردى (= شهاب الدين)، **رسالة كلمات الصوفية**، تحقيق حسن على عاصى، (مجلة معهد المخطوطات العربية)، مج ٢٨، ج١٩٨٤/١ص١٨٣.

٢ ـ سامى الكيالى، **السهروردى**، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٥)، ص٣٣.

٣ ـ السهروردى (= شهاب الدين)، **كتاب اللمحات**، تحقيق إميل المعلوف، (بيروت، دار النهار، ١٩٦٩)، ص ٣٢.

٤ ـ السهروردى (= شهاب الدين)، **مجموعة فى الحكمة الإلهية**، بعناية هنرى كوربين، (استانبول، مطبعة المعارف، ١٩٤٥)، ١ : ١٩٥.

٥ ـ **اللمحات**، ص١٥٠.

٦ ـ كمال اليازجى، **معالم الفكر العربى**، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٤)، ص ١٩٣ و ٢٢٣، وللتفصيل انظر: محمد على أبو ريان، **أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردى**، (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧)، القسم الثانى من الكتاب.

٧ ـ ابن سينا (= أبو على). **منطق المشرقين والقصيدة المزدوجة فى المنطق**، (القاهرة: المكتبة السلفية، ١٩١٠)، ٢ : ٤

٨ ـ ابن سينا (= أبو على)، **الإشارات والتنبيهات**، شرح نصير الدين الطوسى، تحقيق سليمان دنيا، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٠)، ١ : ١٦١.

٩ ـ ابن سينا (= أبو على)، **رسالة حى بن يقظان**، ضمن **رسائل الشيخ الرئيس فى أسرار الحكمة المشرقية**، تحقيق ميكائيل بن يحيى المهرنى، (ليدن، مطبعة بريل، ١٨٨٩)، ١ : ١ ـ ٢.

١٠ ـ مدنى صالح، **ابن طفيل: قضايا ومواقف**، (بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠)، ص ٣٠، **ومعالم الفكر العربى**، ٢٣٦.

١١ ـ مدنى صالح، **ابن طفيل وقصة حى بن يقظان**، (بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩)، ص ٣٠.

١٢ ـ محمد الجابرى، **نحن والتراث**، (بيروت، دار التنوير، ١٩٨٥)، ص ١٢٠.

١٣ ـ ابن طفيل، **حى بن يقظان**. تحقيق فاروق سعد، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٨)، ص ١٠٦، وسنحيل عليه فى المتن.

١٤ ـ ابن العقاد الحنبلى (= أبو الفلاح عبد الحى) **شذرات الذهب فى أخبار من ذهب**، (بيروت: المكتب التجارى، د.ت)، ٥ : ١٩٢.

١٥ ـ أبو حيان التوحيدى، **البصائر والذخائر**، تحقيق إبراهيم الكيلانى، (دمشق: مطبعة إنشاء، ١٩٦٤)، ١ : ١٧٨.

١٦ ـ الغزالى (= أبو حامد)، **إحياء علوم الدين**، (القاهرة: المطبعة التجارية)، د.ت ١ : ٢٠.

١٧ ـ **شذرات الذهب**، ٥ : ١٥٣.

١٨ ـ **نحن والتراث**، ص ١٧٦.

١٩ ـ عبد الرحمن بدوى، **الموت والعبقرية**، (الكويت، وكالة المطبوعات ـ بيروت: دار القلم، د.ت)، ص ١٢٠.

٢٠ ـ عبد الله إبراهيم، **السردية العربية: بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى**، بيروت، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٢، ص ١٣٦.

الرؤيـــا
فى النص السـردى العربى
حافز سردى أم وحدة دلالية؟

نصر حامد أبو زيد*

نتناول هنا موضوعا له أهميته فى الثقافة العربية عامة وفى نصوصها السردية بصفة خاصة. أما أهميته فى الثقافة العربية عامة، فتتضح من تحليلنا حضوره اللافت من زاويتين: الأولى هى اللغة من حيث بنيتها الدلالية، والثانية هى «النبوة» من حيث بنيتها المعرفية. ولا حاجة بنا إلى تأكيد أن الزاويتين ـ الدلالية والمعرفية ـ هما بمثابة زاويتى القاعدة فى مثلث «الثقافة»؛ ذلك أن «الثقافى» ليس فى التحليل الأخير إلا «المعرفى» الذى يمثل «المدلول» فى الأنظمة الدلالية الرمزية «الدالة»، التى تقع «اللغة» ـ من حيث هى نظام رمزى دال ـ فى مركز القلب منها.

وعن أهمية الموضوع ـ الرؤيا ـ فى النص السردى العربى، فهذا ما نأمل أن يفصح عنه تحليلنا نصين سرديين يمثلان النصوص التأسيسية فى نظام السرد العربى. هذان النصان هما «قصة يوسف» كما وردت فى القرآن الكريم فى السورة المعروفة بهذا الاسم، والنص الثانى هو الجزء الأول من «السيرة النبوية» لمحمد بن إسحاق رواية ابن هشام. والتركيز على هذين النصين، بصفة خاصة، نابع من حقيقة أنهما ـ كما أشرنا ـ نصان تأسيسيان من ناحية، ومن حقيقة أنهما نصّان تمثل «الرؤيا» فيهما ظاهرة لافتة من ناحية أخرى.

لكن موضوع «الرؤيا» يجاوز ـ من حيث حضوره اللافت فى الثقافة العربية ـ [illegible] النصوص السردية، دينية كانت أو تاريخية، لينسرب بوصفه عنصرا مؤثرا فاعلا فى تشكيل بنية الوعى [illegible] السيطرة، فيتصدى الوعى الضدى معتمدا على العنصر نفسه ـ الرؤيا ـ من أجل إنتاج إيديولوجيا مضادة. ومعنى ذلك أن موضوع «الرؤيا» فى التراث العربى أعمق كثيرا من أن تتناوله دراسة واحدة مهما كان اتساعها. لذلك، لا نجد مفرًا هنا من الاعتراف بأن هذا البحث يكتفى بإثارة الموضوع، محركا بعض التساؤلات بهدف «إثارة» اهتمام الدارسين والباحثين كل فى مجال اختصاصه وانشغاله المعرفى. والموضوع، بالإضافة إلى ذلك كله، يجاوز من زاوية الأهمية حدود الثقافات، ويتخطى حواجز اللغات؛ فهو يندرج فى سياق الدراسات المقارنة، وهذا أمر لا مجال له فى هذه الدراسة المتواضعة جدا.

* أستاذ مساعد الدراسات الإسلامية والبلاغة ، قسم اللغة العربية ـ آداب القاهرة.

ـ ١ ـ

تدمج اللغة العربية فى بنيتها الدلالية ثلاث دلالات للدال اللغوى «رأى» تعد «الرؤيا» واحدة منها، وهى الدلالة التى يسميها علماء اللغة «رأى الحلمية» تمييزا لها عن «رأى الإدراكية» و«رأى العلمية». والأمثلة الثلاثة التالية تبرز الفارق الدلالى بين هذه المستويات فى الاستخدام القرآنى :

١ ـ «فلما جن عليه الليل رأى كوكبا...» (الأنعام/٧٦)ـ أدرك ببصره.

٢ ـ «إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إنى رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين» (يوسف/٤) ـ رأى فى المنام.

٣ ـ «قالوا يا أيها العزيز إن له أبا شيخا كبيرا فَخُذْ أَحَدنا مكانه إنا نراك من المحسنين» (يوسف/٧٨) ـ نعلم/ نعتقد.

من اللافت هنا أن البنية النحوية التركيبية لدلالة الإدراك البصرى فى المثال الأول، هى بنية تركيبية بسيطة مكونة من «الفعل» و«الفاعل» و«المفعول»، فى حين أن البنية فى دلالتى «الرؤيا» و «العلم أو الاعتقاد» بنية مركبة وأقل بساطة. فى المثالين الثانى والثالث، نرى أن العلاقة النحوية لا تقوم بين مفردات فقط، كما هو الحال فى المثال الأول، بل تقوم العلاقة أساسا بين جملتين تقع الثانية منهما من الأولى موقع «المفعول». فى المثال الثانى، إذا أفردنا جملة «رأيت» عن سياقها الأوسع، نجد أن جملة «أحد عشر كوكب والشمس والقمر ... لى ساجدين» هى فى الأصل ـ البنية العميقة ـ جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر. وفى المثال الثالث: «إنا نراك من المحسنين» نلاحظ أن الجملة: «أنت من المحسنين» وقعت الموقع نفسه من جملة «نرى»؛ حيث تحول الضمير «أنت» إلى «الكاف». وهذا معناه أن «رأى» الحلمية أو العلمية الاعتقادية تتعلق بالعلاقات والنسب (الجملة على المستوى النحوى)؛ فى حين تتعلق «رأى» البصرية الإدراكية بالمدركات البسيطة (المفردات اللغوية على المستوى النحوى).

الملاحظة الثانية اللافتة أن المثال الثانى ـ رأى الحلمية ـ يكشف عن حالة وسطى بين الإدراك البصرى ـ المثال الأول ـ والعلم والاعتقاد ـ المثال الثالث ـ وذلك لأن متعلق «الرؤيا» مدركات بصرية. من هذه الزاوية، تتماثل دلالة الرؤيا مع دلالة الإدراك البصرى، لكنها تتماثل ـ من زاوية أخرى ـ مع دلالة رأى العلمية أو الاعتقادية؛ من حيث إن متعلق «الرؤيا» مدركات بصرية مركبة (صورة أو صور) وليس مدركا بصريا واحدا.

من هاتين الملاحظتين، يمكن القول إن البنية الدلالية المدمجة فى دلالة الدال اللغوى «رأى» تمثل الأساس اللغوى الذى مكن نظرية المعرفة فى الثقافة العربية الإسلامية من جعل الإدراك الحسى مؤسسا للمعرفة العقلية النظرية وشرطا ضروريا لها، هذا إلى جانب قدرة هذه النظرية فى سياقها الفلسفى على الجمع بين المعرفة «الاستدلالية» والمعرفة «الإشراقية»؛ أى بين طاقتى «العقل» و «المخيلة». أو لنقل ـ بعبارة أخرى ـ إن نظرية المعرفة الإسلامية جمعت بين دلالة «رأى» العلمية ودلالة «رأى» الحلمية فى نسق كلى منسجم منبثق من دلالة «رأى» الإدراكية البصرية. وسنعود لتحليل هذا الإدماج بالتفصيل فيما بعد.

وثمة علاقة على المستوى اللغوى الخالص بين «الرؤيا» و «العقل» يمكن تلمسها من خلال دال لغوى ثالث هو «الحلم» ـ بسكون اللام أو بضمها كما ورد فى (اللسان): «الحلْم والحلُم: الرؤيا، والجمع أحلام. يقال حلَم يحلُم إذا رأى فى المنام». ومن اللافت أن النص القرآنى خال تماما من حضور الفعل «حلم»، ومن حضور الاسم «حلم» أو «حلم» بمعنى الرؤيا فى صيغة المفرد. لكن صيغة الجمع «أحلام» وردت مرتين فقط، مضافة إلى كلمة «أضغاث» ـ أضغاث أحلام ـ ومحملة

من ثم بدلالة سلبية. فى سورة «يوسف» يعلن الملك رؤياه عن البقرات السبع والسنبلات السبع طالبا من وجهاء القوم ـ الملأ ـ أن يفتوه فى شأن هذه الرؤيا، ويكون ردهم: «قالوا أضغاث أحلام وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين». والمثال الثانى ورد فى سورة «الأنبياء» حكاية لقول مشركى مكة عن الوحى والنبوة: «بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون».

لكن غياب الدال «حلم» بمعنى «الرؤيا» فى القرآن يقابله حضوره بمعنى «الإدراك وبلوغ مبلغ الرجال»، كما فى الآية ٥٨ من سورة «النور»: «...ليستأذنكم الذين ملكت أيمانكم والذين لم يبلغوا الحلم منكم...». كما وردت صيغة الجمع منها: «أحلام» بمعنى العقول كما فى الآية ٣٢ من سورة «الطور»: «أم تأمرهم أحلامهم بهذا أم هم قوم طاغون». وعلينا الآن أن نتساءل عن سر الدلالة السلبية الواردة فى الاستخدام القرآنى لكلمة «أحلام» بمعنى «الرؤى»، وعن دلالة اقتران هذه الدلالة بغياب صيغة المفرد منها: «حلم» بمعنى «الرؤيا». والتساؤل نفسه يجب أن يثار عن الدلالة الإيجابية للكلمتين نفسيهما فى الاستخدام القرآنى.

لقد حاولت المعاجم أن تتلمس وجه الترابط بين دلالتى كلمة «حلم» على «الرؤيا» وعلى بلوغ سن النضج والعقل، فربطت بين المعنى العام للرؤيا والمعنى الخاص المرتبط ببلوغ سن «الاحتلام»، أى ممارسة الجماع فى «الرؤيا». إن بلوغ سن النضج والعقل ارتبط فى الذهنية العربية ـ فيما يبدو ـ بوصول الصبى إلى مرحلة «البلوغ» التى تعنى قدرته على معاشرة النساء. تلك هى علامة «الرجولة» التى تنكشف من خلال علامة أخرى هى «الاحتلام»: «ويقال: قد حلم الرجل بالمرأة إذا حلم فى نومه أنه يباشرها... والحلم والاحتلام: الجماع ونحوه فى النوم، والاسم الحلم».

هذا الترابط بين الدلالتين يفسر الدلالة السلبية المرتبطة بالدال «حلم» فى صيغة المفرد، وفى صيغة الجمع ـ أحلام ـ كذلك. لكن هذه الدلالة السلبية ذاتها تكشف عن البعد الإيجابى فى الدلالة؛ بعد البلوغ والعقل. وإذا كان الاستخدام القرآنى قد فارق بين الدلالتين بتجنب استخدام صيغة المفرد إلا فى الدلالة الإيجابية، وفى الحرص على إبراز الوجه السلبى لصيغة الجمع «أحلام» بإضافتها إلى «أضغاث»، فإن المعاجم قد خلطت تلك الدلالات، تاركة مهمة التمييز والفصل للقول النبوى: «وفى الحديث: الرؤيا من الله والحلم من الشيطان؛ والرؤيا والحلم عبارة عما يراه النائم فى نومه من الأشياء، ولكن غلبت الرؤيا على مايراه من الخير والشئ الحسن، وغلب الحلم على مايراه من الشر والقبيح».

هذا التمييز بين «الرؤى» و «الأحلام»، الذى نجد أساسه فى الاستخدام القرآنى، يجعل من «الرؤيا» أداة معرفية للبشر عامة، وللأنبياء بصفة خاصة، فالرؤيا الصادقة «جزء من النبوة»، وكان «أول مابدئ به رسول الله صلى الله عليه وسلم من الوحى الرؤيا الصالحة فى النوم، فكان لايرى رؤيا إلا جاءت مثل فلق الصبح»، فيما يروى عن السيدة عائشة [1]. لذلك، اعتبر الكاذب الذى يدعى أنه رأى رؤيا ـ ولم يحدث هذا له ـ مذنبًا من الوجهة الدينية، «وفى الحديث: من تحلّم ما لم يحلم كلّف أن يعقد بين شعيرتين، أى قال إنه رأى فى النوم ما لم يره، وتكلف حلما لم يره... فإن قيل كذب الكاذب فى منامه لا يزيد على كذبه فى يقظته، فلم زادت عقوبته ووعيده وتكليفه عقد الشعيرتين؟ قيل: قد صح الخبر أن الرؤيا الصادقة جزء من النبوة، والنبوة لا تكون إلا وحيا، والكاذب فى رؤياه يدعى أن الله تعالى أراه مالم يره، وأعطاه جزءا من النبوة ولم يعطه إياه، والكاذب على الله أعظم فرية ممن كذب على الخلق أو على نفسه».

هكذا تصبح «الرؤيا» أداة معرفية، فى حين يكون الشيطان هو مصدر «الحلم»، ويصبح الكاذب المدعى

كاذبا على الله، ولذلك تضاعفت كفارته مقارنا بالحانث فى يمينه؛ إذ عليه أن يعقد بين شعيرتين، أى أن يجمع بين كفارتين من كفارات حنث اليمين. وفى هذا السياق يمكن أن نستنبط أن هذه الأقوال النبوية التى تمتلئ بها المعاجم وردت فى سياق مناهضة حركة ادعاء النبوة. لكن الدلالة التى نحرص على تأكيدها هنا هى أهمية «الرؤيا» فى التراث الإسلامى، وهى الأهمية التى جعلت منها ركنا أساسيا فى نظرية المعرفة الإسلامية، كما أشرنا من قبل، وكما سنفصل من بعد.

ـ ٢ ـ

يرتبط دال «الرؤيا» ارتباطا دلاليا وثيقا بدال آخر هو «التأويل»، ويرتبط كلاهما بدال ثالث هو «الأحاديث». هذا الدال الثالث «الأحاديث» ـ جمع «حديث» ـ يحيل إلى دال رابع ـ خاصة فى سياق الاستخدام القرآنى ـ هو «القصص» المرتبط بفعل «القص» أو «الحكى». إن «الرؤيا» فى حقيقتها فعل باطنى، مجموعة من الأحداث المتخيلة فى النوم، لايمكن أن تستنبط دلالتها أو تنكشف إلا حين تتحول إلى «سرد» يقوم به الرائى ويتواصل به «قصا» أو «حكيا» مع طرف آخر. وحين تتحول الأحداث المتخيلة إلى سياق سردى قصصى، يصبح «التأويل» ممكنا. وبدون هذا «السرد» الذى يحول المدرك ـ خياليا ـ إلى لغوى تواصلى، لا يمكن «التأويل» الذى ليس فى جوهره إلا محاولة «كشف» الدلالة والإفصاح عنها.

هذه العلاقة بين «الرؤيا» و «القص» ـ السرد ـ والتأويل (تأويل الأحاديث) بارزة فى مفتتح سورة «يوسف». «يقص» يوسف رؤياه على أبيه، لكن الأب الذى يخشى على يوسف من كيد إخوته يحذره من أن «يقص» الرؤيا على إخوته، ويبشره فى الوقت نفسه بأن الله سيجتبيه ويعلمه من «تأويل الأحاديث»:

«إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إنى رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين. قال يابنى لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيدا إن الشيطان للإنسان عدو مبين. وكذلك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث ويتم نعمته عليك وعلى آل يعقوب كما أتمها على أبويك من قبل إبراهيم وإسحاق إن ربك عليم حكيم».

إن إطلاق الدال «أحاديث» على «الأحلام» و «الرؤى» فى الاستخدام القرآنى لا علاقة له بما ورد فى (معجم ألفاظ القرآن الكريم) من أن تسمية «الرؤى» باسم «الأحاديث»: «لأن النفس تحدث بها فى منامها»، لأن دلالة «حديث» و«أحاديث» فى الاستخدام القرآنى تتضمن معنى «السرد» و «القصص» إلى جانب تضمنها دلالات ومعان أخرى. إن القرآن الكريم يصف نفسه بأنه «أحسن الحديث» (الزمر: ٢٣) مشيرا بدلالة المخالفة إلى «لهو الحديث» الذى يسعى به أصحابه إلى التشويش على القرآن، والإضلال عن ذكر الله. ونحن نعلم أن المقصود بلهو الحديث القصص، خاصة قصص رستم وأسفنديار، التى كان يشوش بها بعض مشركى قريش على قراءة القرآن [٢]. بالإضافة إلى ذلك، يشير القرآن إلى القصص والأحداث باسم «حديث» كما ورد فى الأمثلة الآتية:

١ ـ «هل أتاك حديث موسى» (طه/٩، والنازعات/١٥).

٢ ـ «هل أتاك حديث ضيف إبراهيم المكرمين» (الذاريات/٢٤).

٣ ـ «هل أتاك حديث الجنود، فرعون وثمود» (البروج/١٧، ١٨).

٤ ـ «هل أتاك حديث الغاشية» (الغاشية/١).

هكذا إذاكان «التأويل» هو الوجه الآخر للرؤيا، فإن الوسيط الذى يلتقى التأويل من خلاله الرؤيا هو

«الحديث» ـ أى السرد أو القصص ـ الذى يحول الرؤيا إلى نص لغوى يمكن للتأويل أن يمارس فعاليته إزاءه. لكن هل تتطابق «الرؤيا» مع تعبيرها، أم أن للتعبير ـ الحديث ـ استقلالا نابعا من قوانينه الخاصة؟ فى التراث العربى الإسلامى نجد تمييزا واضحا بين «الرؤيا» فى ذاتها و «التعبير» الذى تتحول من خلاله الرؤيا إلى حديث. يفرق ابن عربى مثلا بين «الرؤيا» والتعبير عنها بألفاظ لغوية ـ السرد ـ ويعتبر «التعبير» وسيطا بين «الرائى» و «المفسر» القادر على التأويل. فإذا عجز الرائى، مثلا، عن نقل رؤياه تعبيرا إلى خيال المفسر، صارت عملية «التأويل» غير ممكنة. يقول ابن عربى:

«والتأويل عبارة عما يؤدى إليه ذلك الحديث الذى حدث عنده فى خياله. وما سمى الإخبار عن الأمور عبارة، ولا التعبير عن الرؤيا تعبيرا، إلا لكون المخبر يعبر بما يتكلم به ـ أى يجوز بما يتكلم به ـ من حضرة نفسه إلى نفس السامع، فهو ينقله من خيال إلى خيال، لأن السامع يتخيله على قدر فهمه، فقد يطابق الخيالُ الخيالَ، خيالُ السامع مع خيال المتكلم وقد لا يطابق. فإذا طابق سمى فهما وإن لم يطابق فليس بفهم، ثم المحدث عنه قد يحدث بلفظ يطابقه كما هو عليه فى نفسه فحينئذ يسمى عبارة، وإن لم يطابقه كان لفظا لا عبارة لأنه ما عبر به عن محله إلى محل السامع»(٣).

إن ابن عربى يحوم حول أهمية «التعبير» اللغوى عن «الرؤيا»، وجوهرية هذه العملية بالنسبة إلى التأويل الذى يعنى كشف معنى الرموز «المتخيلة» وحل شفرتها. وإذا كان ابن عربى قد تناول هذا الموضوع فى سياق موضوع أشمل هو «تأويل» المعراج الصوفى ـ بوصفه رحلة خيالية ـ فإن إصراره على أهمية «التعبير»، من حيث هو مرحلة وسطى بين «الرؤيا» و« التأويل»، يؤكد التعامل مع «الرؤيا» فى التراث بوصفها نصا سرديا. وفى موسوعته الكبرى (حياة الحيوان الكبرى) يركز «الدميرى» تركيزا شديد الدلالة على أهمية الصياغة اللغوية فى التعبير عن «الرؤيا»، حتى إنه يذهب إلى أن دلالة «الرؤيا» تتوقف على طبيعة اللغة التى يستخدمها الرائى فى سردها. ويرى أن شخصين قد يرى أحدهما فى المنام مثل ما رآه الآخر، لكنه يسرده فى لغة تشاؤمية فى حين يسرده الآخر فى لغة تفاؤلية، فينقلب السرد التشاؤمى إلى «تأويل» قبيح بينما ينقلب السرد التفاؤلى إلى «تأويل» حسن(٤).

وفى تحليلنا السرد فى (سيرة ابن هشام)، سنرى أن «التعبير» يكتسب أهمية فائقة؛ بحيث امتنع رائى الحلم عن سرده طالبا من الكاهن الذى يتصدى للتأويل أن يثبت قدرته ـ أولا ـ بسرد «الرؤيا» التى رآها. ويبدو أن الرائى كان يخشى أن يعجز عن «سرد» رؤياه بنفسه، أو كان يخشى أن يفضى به «السرد» إلى «التحريف» الذى يربك الدلالة إرباكا تاما. ونكتفى هنا بهذه الإشارة التى يتطلبها السياق الراهن؛ حيث سنعود لهذا الأمر فى سياق تحليلنا الرؤيا فى نص السيرة النبوية بعد ذلك.

ـ ٣ ـ

إذا كانت «الرؤيا» فى الحقيقة نصا سرديا، فإن وجود هذا النص السردى فى سياق نص سردى أوسع هو الذى يطرح السؤال عن وظيفة «الرؤيا» ـ بوصفها نصا سرديا ـ فى النص السردى الذى ترد فيه. متى يكون هذا النص «الرؤيا» حافزا سرديا ومتى يكون وحدة دلالية؟ وما أقصده بالحافز السردى هو الوحدة السردية التى تكون وظيفتها الأساسية «فتح السرد» حين تكون وحدة افتتاحية، أو «إعادة» فتح السرد عند محاور محددة أو مفاصل فى بنية النص يبدو السرد معها على وشك «الانغلاق». وليس معنى القول بأن هذه الوحدة أو تلك حافز سردى أنها تقع خارج نطاق الدلالة؛ ذلك أن بنية السرد هى بنية دلالية لاشك فى ذلك.

كذلك حين نقول إن هذا النص وحدة دلالية، لايعنى ذلك أنها وحدة دلالية تقع خارج إطار السرد؛ فلا وجود للدلالة خارج السرد كذلك. إنما المقصود أنه وحدة فى سلسلة «الأحداث» المبنية عن طريق السرد. ومن المؤكد أننا يمكن أن نميز بين الوقائع والأحداث التى تمثلها «الحكاية»، والطريقة التى تترتب بها هذه الوقائع وتلك الأحداث فى بنية سردية خاصة فتمنحها دلالة منبثقة عن هذه البنية تحديداً. من هنا يكون التساؤل عما إذا كان النص/ الرؤيا حافزا سرديا أم وحدة دلالية تساؤلا عن عملية توظيف نص واستيعابه داخل بنية نص أكبر، وذلك بهدف الكشف ـ كما أشرنا سالفا ـ عن أهمية هذا النص / الرؤيا فى الثقافة العربية الإسلامية عموما، وفى السرد العربى على وجه الخصوص.

فى قصة يوسف مجموعة من الرؤى، رؤيا يوسف التى ينفتح بها النص السردى وبتأويلها يختم النص، ورؤيا السجينين من رفقاء يوسف فى السجن، ورؤيا الملك. ونبدأ بتحليل الرؤيا الافتتاحية وتأويلها الختامى فى هذا النص القصصى الذى نريد أن نؤكد طابعه القصصى المفصح عنه فى القرآن نفسه: «نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين» (يوسف/٣). بعد هذا التوصيف، ينفتح النص السردى بحلم يوسف الذى يقصه على أبيه، وهو حلم يمثل بنية رمزية تحتاج إلى فض شفرتها: أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رآهم يوسف فى منامه ساجدين له. وليس الخط السردى بانحناءاته وتعرجاته وبوحدات القص المكونة له إلا سبيلا للوصول إلى تأويل تلك الرؤيا؛ أى إلى فض الشفرة وكشف الدلالة.

إن تحذير يعقوب يوسف من أن يقص رؤياه على إخوته حتى لايكيدوا له يمثل محاولة لتوجيه يوسف إلى تجنب العقبات التى يمكن أن تعوق تأويل الرؤيا وتخنق تحققها. لكن هذه العقبات والعوائق نفسها ـ التى تبدأ بكيد الإخوة ـ هى السبيل السردى الموصل إلى الخاتمة التى تنكشف من خلالها دلالة «الرؤيا» وتأويلها. لذلك، يمكن القول إن هذه الوحدة السردية (يوسف ـ الآيتين ٥، ٦) على مستوى «المنطوق» اللغوى تبدو وحدة هدفها مقاومة الانفتاح السردى، لكنها على مستوى ما تنطوى عليه من «بشارة»، «وكذلك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث...» تبدو تأكيدا للحافز المتضمن فى الوحدة الأولى؛ وحدة «الرؤيا».

هذا التعارض الظاهرى بين «مقاومة» الانفتاح السردى و «الدفع» فى اتجاه حركته، يتمثل على المستوى اللغوى فى تقابل بين «النهى» و «الدعاء». هذا بالإضافة إلى أنه ـ ذلك التعارض والتقابل ـ يظل القانون السردى المسيطر على القصة كلها؛ حيث يبدو ماهو «عائق» على المستوى السطحى «دافعا» على مستوى التحريك السردى المفضى إلى ختام القصة، كما يتمثل فى «تأويل» الرؤيا. لذلك، تتوالى الوحدات السردية متضمنة هذين البعدين، وذلك على النحو التالى:

١ ـ تآمر إخوة يوسف على قتله وترددهم فى القتل (تعارض) ثم الاتفاق على مجرد التخلص منه بإلقائه فى الجب.

٢ ـ حوار الإخوة مع أبيهم الذى يرفض ـ متخوفا ـ إرسال يوسف معهم، لكنه فى الوقت نفسه يفتح للإخوة ـ من خلال هذا الخوف ـ باب التفسير الذى يمكن أن يقدموه له بعد تنفيذ خطتهم، أكل الذئب يوسف.

نلاحظ أن الطابع المسيطر على الوحدة السالفة هو طابع العائق السلبى: محاولة القتل ـ الغياب ـ الكذب ـ حزن الأب، لكن هذا الطابع يمهد للوحدة التالية التى تحمل طابعا إيجابيا على الوجه التالى:

١ ـ القافلة التى تنقذ يوسف من الجب، لكنها تزهد فيه فتبيعه بثمن بخس (عبودية).

٢ ـ المصرى الذى اشتراه يقرر أن يتخذه ولداً ويطلب من امرأته أن تكرم مثواه.

وتكون الدلالة كلها إيجابية فى اتجاه الغاية ـ تأويل الرؤيا ـ «... وكذلك مكنا ليوسف فى الأرض ولنعلمه من تأويل الأحاديث والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لايعلمون»(يوسف/٢١).

الوحدة التالية هى الوحدة التى تمثل عائقا، وهى الوحدة التى تبدأ بمراودة المرأة يوسف والتى انتهت به إلى السجن، لكن ما يبدو عائقا يمثل على مستوى أعمق تحريكا فى اتجاه الغاية. ففى السجن تنكشف قدرة يوسف على تأويل الأحاديث. ومن المهم أن نلاحظ هنا أن هذه الوحدة تنفتح بعبارة ذات دلالة إيجابية موحية: «ولما بلغ أشده آتيناه حكما وعلما وكذلك نجزى المحسنين» (يوسف/ ٢٢). وسيتكرر وصف يوسف بأنه من «المحسنين» تكرارا لافتا. وتتكون هذه الوحدة من الأحداث التالية:

١ ـ حدث المراودة والهم من الطرفين، لولا ظهور البرهان.

٢ ـ استباق الباب وظهور سيد البيت وادعاء المرأة على يوسف.

٣ ـ دفاع يوسف عن نفسه وثبوت صدقه عن طريق الشاهد الذى قرأ علامة «قدّ» القميص. من المهم هنا أن نذكر أن «القميص» كان دليلا على براءة يوسف، فى حين أنه كان دليل إخوته ـ بالدم الكاذب ـ لإقناع الأب بأن الذئب قد أكل يوسف. وسيظهر «القميص» فى النهاية علامة بشارة للأب ترد عليه بصره الذى فقده حزنا على يوسف.

٤ ـ حديث نسوة المدينة والمأدبة التى أعدتها المرأة لهن.

٥ ـ إصرار المرأة ـ علنا ـ على إغواء يوسف وتهديده بالسجن.

وتختم هذه الوحدة بدعاء يوسف واستجابة الله للدعاء: «قال رب السجن أحب إلى مما يدعوننى إليه وإلا تصرف عنى كيدهن أصب إليهن وأكن من الجاهلين. فاستجاب له ربه فصرف عنه كيدهن إنه هو السميع العليم» (يوسف/٣٣،٣٤).

يمثل «السجن» ـ كما «الجب» ـ مفصلا سرديا. وإذا كان «الجب» مفصلا يمثل حدثا جبريا من صنع قوى هدفها «الإعاقة»، فإن «السجن» يمثل مفصلا اختياريا يبدو عليه طابع «الإعاقة»، لكنه فى الحقيقة مفصل يفتح السرد ويوسع مجاله. فى السجن تظهر قدرات يوسف التنبؤية فى تأويل الأحاديث، بكل ما يشير إليه ذلك من تحقق بشارة أبيه يعقوب فى الوحدة السردية الثانية. ورؤيا صاحبى السجن فى هذه الوحدة تمثل «حافزا» سرديا تمهيديا، فى حين تمثل رؤيا الملك حافزا سرديا أكبر، لأنه الحافز الذى يفضى إلى فتح السرد مرة أخرى بالخروج من السجن وتولى خزائن الأرض.

وبين الحافز السردى التمهيدى ـ الرؤيا ـ وتأويل يوسف لها مساحة سردية واسعة ـ من الآية ٣٧ إلى الآية ٤٠ ـ مخصصة كلها لخطاب يوسف الوعظى التعليمى الدينى للسجينين، وهى فى الحقيقة رسالة موجهة ـ عبر السجينين ـ إلى المتلقى الذى يقص النص عليه «أحسن القصص»، إنها الرسالة الموجهة للقارئ عبر المتلقى ـ المخاطب الأول ـ والمدرجة فى بنية السرد إدراجا إضافيا. بعد هذه الرسالة يأتى تأويل رؤيا السجينين، ويلى ذلك مباشرة «رؤيا» الملك التى تذكر السجينين ـ اللذين أطلق سراحهما ونسيا ذكر يوسف ـ بيوسف. وتكون هذه الرؤيا وما ترتب عليها سرديا هى الحافز السردى الذى يفتح المجال لتبرئة يوسف ولتمكينه أمينا على «خزائن الأرض».

وهنا تظهر الوحدة الأخيرة؛ ظهور إخوة يوسف، والتعرف عليهم وطلبه منهم إحضار أخيهم الأصغر. ويتحرك السرد فى المكان إلى الحوار بين يعقوب وإخوة يوسف حول اصطحاب الأخ الأصغر ـ تكرار لخوف الأب على يوسف فى الوحدة السردية الثالثة ـ ثم

اجتماع يوسف بأخيه وكشف نفسه له. يلي ذلك واقعة جعل السقاية فى رحل الأخ الأصغر لاحتجازه، وغضب الإخوة الذى لم يمنعهم من اتهام يوسف بالسرقة:

«قالوا إن يسرق فقد سرق أخ له من قبل فأسرها يوسف فى نفسه ولم يبدها لهم قال أنتم شر مكانا والله أعلم بما تصفون» (يوسف ٧٧).

نلاحظ أن الحركة فى هذه الوحدة السردية الأخيرة سريعة فى المكان والزمان، تعتمد على تتالى المشاهد. فالإخوة، مثلا، لما استيأسوا من تخليص أخيهم الأصغر من يوسف:

«...خلصوا نجيا قال كبيرهم ألم تعلموا أن أباكم قد أخذ عليكم موثقا من الله ومن قبل ما فرطتم فى يوسف فلن أبرح الأرض حتى يأذن لى أبى أو يحكم الله لى وهو خير الحاكمين. ارجعوا إلى أبيكم فقولوا يا أبانا إن ابنك سرق وما شهدنا إلا بما علمنا وماكنا للغيب حافظين. واسأل القرية التى كنا فيها والعير التى أقبلنا فيها وإنا لصادقون» (يوسف/ ٨٠، ٨١، ٨٢)

وبينما السياق سياق ما يقوله الأخ الأكبر لإخوته كى يقولوه لأبيهم، إذا بالسرد يقفز فى الزمان والمكان ليحول القول السابق إلى قول موجه للأب الذى يرد مباشرة:

«قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل عسى الله أن يأتينى بهم جميعا إنه هو العليم الحكيم» (يوسف/٨٣).

بالإضافة إلى السرعة فى المكان والزمان، من حيث إيقاع حركة السرد، نلاحظ أيضا أن هذه الوحدة قد نقلت مجال التركيز - بؤرة السرد - من «يوسف» إلى «يعقوب» عودا على بدء، فى حركة أشبه بظاهرة «رد العجز على الصدر» فى البلاغة العربية؛ ذلك أن «أزمة» يوسف قد حلت تقريبا بتمكينه أمينا على خزائن الأرض، وبتعليمه الحكمة وتأويل الأحاديث (الاجتباء الذى بشر به يعقوب فى الوحدة السردية الثانية)، لكن «أزمة» يعقوب - غياب يوسف ثم غياب شقيقه - تفاقمت: «... وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم» (يوسف/٨٤). وهذه الحركة المركبة المتسارعة أشبه بالكريشندو قبل الحركة الختامية فى القصيد السيمفونى الموسيقى.

وتأتى الحركة الختامية بعودة الإخوة إلى مصر وكشف يوسف نفسه لهم، وما تبع ذلك من توبة الإخوة وإقرارهم بالخطأ. وهنا يظهر «القميص» للمرة الثالثة ليكون «البشارة» التى تلقى على وجه يعقوب فيرتد بصيرا، ويعود الجميع إلى يوسف:

«فلما دخلوا على يوسف آوى إليه أبويه وقال ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين. ورفع أبويه على العرش وخروا له سجّدا وقال يا أبت هذا تأويل رؤياى من قبل قد جعلها ربى حقا وقد أحسن بى إذ أخرجنى من السجن وجاء بكم من البدو من بعد أن نزغ الشيطان بينى وبين إخوتى إن ربى لطيف لما يشاء إنه هو العليم الحكيم» (يوسف/ ٩٩، ١٠٠).

- ٤ -

لاشك أن هناك الكثير، إن على مستوى السرد أو على مستوى الأحداث والشخصيات أو على مستوى اللغة، مما يغرى الباحث بالتوقف أمامه. وقد اكتفينا، مثلا، بالإشارة السريعة إلى الدلالات التى يمثلها حضور «القميص» فى كل وحدة سردية من الوحدات التى ظهر فيها: القميص دلالة كاذبة على أكل الذئب ليوسف، والقميص المنقد من الدبر دليلا على براءته، ثم أخيرا القميص البشارة الذى ألقى على وجه يعقوب. وقد يتماثل مع هذا البعد الثلاثى لدلالة «القميص» المحطات أو المفاصل السردية الثلاثة: الجب، والسجن، ورؤيا الملك.

لكن اهتمامنا الأساسى فى هذه الدراسة ينصب على «الرؤيا» ودورها السردى والدلالى. ومن الواضح أن رؤيا يوسف يصعب أن تندرج تحت وصف «الحافز السردى» أو «الوحدة الدلالية»؛ ذلك أنها من حيث إحاطتها بالنص السردى كله بدءا وختاما، ومن حيث انسرابها داخل الوحدات السردية المختلفة، يصعب أن تندرج تحت أى من هذين الوصفين. وإحاطتها بالنص السردى كله تجعل منها بؤرة النص، وانسرابها فى كل وحداته يؤكد هذا الموقع؛ موقع «البؤرة» الدلالية. ويتجلى انسرابها فى وحدات النص كله بالإحالة إليها على الوجه التالى:

١ ـ بعد إخراج يوسف من «الجب» وبيعه بدراهم معدودة، يقرر المصرى أن يتخذه ولدا ويطلب من امرأته أن تكرم مثواه. وهنا تأتى الإحالة إلى الرؤيا من خلال الإحالة إلى بشارة يعقوب: «...وكذلك مكنا ليوسف فى الأرض ولنعلمه من تأويل الأحاديث...» (يوسف/٢١).

٢ ـ يفتتح الجزء السردى التالى لذلك مباشرة بنقلة زمانية تتضمن الإحالة مرة أخرى للبشرى، ومن ثم للرؤيا: «ولما بلغ أشده آتيناه حكما وعلما وكذلك نجزى المحسنين»(يوسف/٢٢).

٣ ـ ظهور برهان الرب فى مشهد «الهم» بما يتضمنه هذا الظهور من العناية الإلهية: «...كذلك لنصرف عنه السوء والفحشاء إنه من عبادنا المخلصين» (يوسف/٢٤).

٤ ـ وصف النسوة يوسف بأنه «ملك كريم»، رغم أن السياق هو سياق محاولة امرأة العزيز تبرير إغوائها له عن طريق إغواء النسوة بجمال يوسف.

٥ ـ دعاء يوسف: «قال رب السجن أحب إلى مما يدعوننى إليه وإلا تصرف عنى كيدهن أصب إليهن وأكن من الجاهلين» (يوسف/٣٣).

٦ ـ قبل أن يقوم يوسف بتأويل حلم السجينين، يحرص على التعبير عن قدراته التأويلية: «قال لا يأتيكما طعام ترزقانه إلا نبأتكما بتأويله قبل أن يأتيكما ذلكما مما علمنى ربى إنى تركت ملة قوم لايؤمنون بالله وهم بالآخرة هم كافرون» (يوسف/٣٧). ومن المهم أن نلاحظ أن السجينين توسما فى يوسف «الإحسان»، وهذا هو الذى دعاهما إلى قص رؤياهما عليه: «... نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين» (يوسف/٣٦).

٧ ـ بعد أن يعين يوسف أمينا على «خزائن الأرض»، يبدو تحقق البشارة مكتملا: «وكذلك مكنا ليوسف فى الأرض يتبوأ منها حيث يشاء نصيب برحمتنا من نشاء ولا نضيع أجر المحسنين» (يوسف/٥٦).

٨ ـ يتكرر وصف يوسف بأنه «من المحسنين» على لسان إخوته وهم يرجونه أن يأخذ أحدهم مكان الأخ الأصغر إشفاقا على يعقوب.

تحيل النصوص السابقة ـ بطريقة أو بأخرى ـ إلى الرؤيا الافتتاحية، وما تلاها من بشارة «الاجتباء» و«تعليم» تأويل الأحاديث. إن يوسف «المحسن»، «المخلص» يتمتع بعناية إلهية تتبعه حيث يكون، تحميه من الخطأ والخطيئة، وتنقذه من «الجب» و «السجن»، مهيئة له كل السبل لتحقق النبوءة وتأويل الرؤيا.

و «الرؤيا» ذاتها ـ قبل تأويلها ـ تشير إلى هذه العناية الكونية الإلهية؛ حيث الشمس والقمر والكواكب ـ أهم عناصر الطبيعة ـ ساجدات ليوسف. لكن هذه العناية الكونية أفضت إلى «التمكين» «ليوسف فى الأرض»؛ حيث صار «أمينا» على خزائن «الأرض». وهذا معناه أن السرد القصصى يستوعب «الرؤيا» ويضيف إليها، فتنكشف عن دلالة أعمق مما لو ظلت مجرد «رؤيا». إن الشمس والقمر والكواكب عناصر طبيعية تمارس فعاليتها على «الأرض»، لذلك لايعد «الصراع» الأرضى الذى خاضه يوسف ـ كيد إخوته وإغواء امرأة

العزيز ـ صراعا مستقلا عن «الرؤيا» التى يبرز تأويلها من خلال السرد ذاته. من هنا، يمكن القول إن «رؤيا» يوسف ليست حافزا سرديا وليست كذلك مجرد وحدة دلالية، بل هى انفتاح السرد وسيرورته وتأويلها هو الختام؛ إنها «النص» السردى الذى ينبثق عنه السرد كله مطورا دلالته وعائدا إليه على طريقة «رد العجز على الصدر».

وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى رؤيا السجينين ولا بالنسبة إلى رؤيا الملك؛ حيث تمثل رؤيا السجينين حافزا سرديا كاشفا عن قدرة يوسف التأويلية من جهة، وممهدا السبيل السردى أمام خروج يوسف من السجن بعد تأويله رؤيا الملك. وبالمثل، يمكن اعتبار رؤيا الملك حافزا سرديا جوهريا؛ من حيث إن «السجن» كان يمكن أن يمثل نهاية للسرد، مضافا إليه «النسيان» الذى وقع من العزيز ومن صاحبى السجن معا. «السجن» يمثل على المستوى الدلالى ـ كما الجب ـ مفصلا سرديا، وكما احتاج «الجب» إلى «السيارة» ـ ولاحظ التضاد بين السكون والحركة فى دلالة الكلمات ـ لسيرورة السرد، كذلك احتاج «السجن» إلى «رؤيا» الملك، الممهد لها برؤيا السجينين، لينفتح عن يوسف، ليواصل السرد سيرورته إلى «تأويل» الرؤيا ـ رؤيا الملك ـ ومنها إلى تأويل رؤيا يوسف.

ويمكن بهدف التوضيح ـ ليس إلا ـ أن نميز بين «الرؤيا» حافزا سرديا ـ كما هو الحال فى رؤيا السجينين ورؤيا الملك فى قصة يوسف ـ وبين «الرؤيا» وحدة دلالية فى السرد. والمثال الذى يمكن الاستعانة به هنا هو «رؤيا» إبراهيم فى سورة «الصافات»؛ حيث نلاحظ أن مسار السرد فى القصة فى هذه السورة يتابع ـ بإيجاز ـ سيرة إبراهيم. لذلك تجئ واقعة «الرؤيا» وهدفها الكشف عن صدق إيمان إبراهيم وأنه ـ مثل يوسف ـ من المحسنين:

«فبشرناه بغلام حليم. فلما بلغ معه السعى قال يابنى إنى أرى فى المنام أنى أذبحك فانظر ماذا ترى قال يا أبت افعل ما تؤمر ستجدنى إن شاء الله من الصابرين. فلما أسلما وتله للجبين. وناديناه أن يا إبراهيم. قد صدقت الرؤيا إنا كذلك نجزى المحسنين. إن هذا لهو البلاء المبين. وفديناه بذبح عظيم» (الصافات/١٠١ ـ ١٠٧).

ويمضى السرد إلى نهاية القصة، وذلك ما يؤكد أن «الرؤيا» هنا وحدة دلالية، ونكرر مرة أخرى إنها وحدة دلالية تستمد دلالتها من السياق السردى، وليس من خارجه. والسياق السردى هو كما قلنا متابعة سيرة إبراهيم، وهذه «الرؤيا» جزء من السيرة يدخل بنية السرد مع إبراز دلالته الدينية والأخلاقية. من هنا يصح القول: «وحدة دلالية» أو «وحدة سردية»، والمعول على اختيار واحد من الاصطلاحين هو السياق السردى ذاته والجانب الذى يبرزه أكثر من جوانب الوحدة: هل هو جانبها من حيث «حركة» السرد فتسمى «وحدة سردية»، أم جانبها من حيث «الدلالة» فتسمى «وحدة دلالية».

ـ ٥ ـ

نتوقف من (السيرة النبوية) ـ رواية ابن هشام عن محمد بن إسحاق (ت ١٥١ هـ) ـ عند الجزء الأول فقط، لسببين: أما السبب الأول فلأن الأجزاء الثلاثة، الثانى والثالث والرابع، تدخل بنا منطقة السرد «التاريخى» بقدر ما تتباعد عن السرد «القصصى». وإذا كان السرد «التاريخى» قابلا للتحليل من منظور علم السرد كالسرد القصصى، فإن له قوانين خاصة تتطلب منهجا تحليليا يختلف بدرجة أو بأخرى عن منهج تحليل السرد القصصى. السبب الثانى للاقتصار على الجزء الأول أنه يمثل وحدة قصصية أساسية تمثل مدخلا للسيرة النبوية. وهذه الوحدة القصصية تنقسم إلى وحدتين كبريين، وتنقسم كل منهما إلى خمس وحدات سردية. وهذا البناء القصصى الذى يتميز به الجزء الأول من السيرة يجعله صالحا لإبراز الإشكالية التى تتناولها فى هذا البحث: «الرؤيا» هل هى حافز سردى أم وحدة دلالية.

تتناول الوحدة القصصية الأولى فى هذا الجزء ما يمكن أن نسميه «تاريخ اليمن»، بينما تتناول الوحدة القصصية الثانية «تاريخ مكة». والجامع بين الوحدتين بنيويا هو شخصية صاحب السيرة الذى ولد فى مكة وأقام دولته فى المدينة بمساعدة الأنصار الذين ينتمون إلى أصول يمنية. ومن اللافت للانتباه أن هذه الوحدة القصصية الأولى، الخاصة بتاريخ اليمن، تبدأ نوعا من الاستطراد لذكر نسب الأنصار (ص ١٠)، وذلك بعد ذكر نسب صاحب السيرة. ومن الجدير بالذكر أن كلتا الوحدتين ـ الأولى والثانية ـ تلعب « الرؤيا» فيهما دورا لافتا، بل تكاد «الرؤيا» فى الوحدة الأولى الخاصة بتاريخ اليمن تلعب الدور السردى نفسه الذى لعبته رؤيا يوسف فى قصته التى حللناها فى الفقرة السابقة.

تتكون الوحدة القصصية الأولى من خمس وحدات سردية يمكن إجمالها فيما يلى:

١ـ قصة تبان بن أسعد (تبع الآخر) وانتشار اليهودية فى اليمن (ص ١٦ ـ ٢٦).

٢ـ قصة انتشار «النصرانية» فى «نجران» (ص ٢٦ ـ ٢٩).

٣ـ محاولة «ذى نواس» نشر اليهودية فى نجران والاستنجاد بالأحباش (ص٣٠ ـ ٣٦).

٤ـ حملة «أبرهة» ومحاولته هدم الكعبة (ص ٣٧ ـ ٥٤).

٥ـ استنجاد سيف بن ذى يزن بالفرس وحكم الفرس لليمن حتى دخول الإسلام (ص ٥٤ ـ ٦٢).

هذه الوحدات السردية المكونة للوحدة القصصية الأولى تتمتع بقدر من الاستقلال عن بعضها البعض، ويمكن تناولها بالتحليل واحدة واحدة. لكن الرابط السردى بينها جميعا هو «رؤيا» ربيعة بن نصر التى تعتبر نوعا من النبوءة، مثل رؤيا يوسف. وربيعة بن نصر ـ صاحب الرؤيا ـ هو الذى بقى فى اليمن بعد رحيل عمرو بن عامر:

«فرأى رؤيا هالته وفظِع بها، فلم يدع كاهنا، ولاساحرا، ولاعائفا، ولامنجما من أهل مملكته إلا جمعه إليه، فقال لهم:

«إنى قد رأيت رؤيا هالتنى، وفُظعت بها، فأخبرونى بها وبتأويلها. قالوا له: اقصصها علينا نخبرك بتأويلها، قال: إن أخبرتكم بها لم أطمئن إلى خبركم عن تأويلها، فإنه لايعرف تأويلها إلا من عرفها قبل أن أخبره بها، فقال له رجل منهم: فإن كان الملك يريد هذا فليبعث إلى سطيح وشق فإنه ليس أحد أعلم منهما، فهما يخبرانه» (ص ١٣).

نلاحظ هنا أن صاحب الرؤيا يرفض سردها على الكهان والسحرة والعائفين والمنجمين، وكل ما قاله عن الرؤيا إنه «فظع بها» وإنها «هالته». ولعل هذا «الهول» وتلك «الفظاعة» هى التى تمثل «عائقا» أمام صاحب الرؤيا ليتصدى بنفسه لسردها وقصها. لذلك يرفض سردها طالبا من المتصدين للتأويل القيام أولا بالتنبؤ بها والتكهن، لأنه لايطمئن إلى تأويلهم لها لو قام هو بسردها: «إن أخبرتكم بها لم أطمئن إلى خبركم عن تأويلها». هل كان صاحب الرؤيا يخشى أن يعجز عن التعبير عن رؤياه، وأن تؤدى المسافة المحتملة بين «القص» و «الرؤيا» إلى التأثير السلبى فى «التأويل»؟ إن حرص صاحب الرؤيا على تحميل مسؤولية القص على كاهن المؤوِّل، حرصا على سلامة التأويل وصدقه، يؤكد أن الدافع وراء الامتناع عن «القص» هو الخوف.

لكن الكهان والعرافين من أهل اليمن يعجزون عن تحمل المسؤولية فيقترحون على ربيعة بن نصر أن يستعين بكاهنين من أهل مكة هما شق بن أنمار بن نزار وسطيح ابن مازن بن غسان. ويصف ابن خلدون هذا الأخير بأنه: «كان يدرج كما يدرج الثوب لا عظم إلا الجمجمة. ومن مشهور الحكايات عنهما تأويل

رؤيا ربيعة بن نصر» (٥). ويتصدى سطيح لسرد الرؤيا، ولكن فى لغة على درجة عالية من الالتباس والغموض، ذلك على الوجه التالى: يقول مخاطبا صاحب الرؤيا ربيعة بن نصر: «رأيت حممة، خرجت من ظلمة، فوقعت بأرض تهمه، فأكلت منها كل ذات جمجمة». وفى هذا السرد ما يكشف عن السبب وراء عجز صاحب الرؤيا عن ـ أوخشيته من ـ سردها بنفسه، وهو ما يؤكده تلك النبرة الفرحة فى قول الملك:

«ما أخطأت منها شيئا ياسطيح، فما عندك فى تأويلها؟ فقال: أحلف بما بين الحرتين من حنش، لتهبطن على أرضكم الحبش، فليملكن ما بين أبين إلى جرش.

فقال له الملك: وأبيك ياسطيح، إن هذا لنا لغائظ موجع، فمتى هو كائن، أفى زمانى هذا، أم بعده؟

فقال: لا، بل بعده بحين، أكثر من ستين أو سبعين، يمضين من السنين.

قال: أفيدوم ذلك من ملكهم أم ينقطع؟

قال: بل ينقطع لبضع وسبعين من السنين، ثم يقتلون ويخرجون منها هاربين.

قال: ومن يلى ذلك من قتلهم وإخراجهم؟

قال: يليه ارم ذى يزن، يخرج عليهم من عدن، فلا يترك أحدا منهم باليمن.

قال: أفيدوم ذلك من سلطانه، أم ينقطع؟

قال: لا، بل ينقطع.

قال: ومن يقطعه؟

قال: نبى زكى، يأتيه الوحى من قبل العلى.

قال: ومن هذا النبى؟

قال: رجل من ولد غالب بن فهر بن مالك ابن النضر، يكون الملك فى قومه إلى آخر الدهر.

قال: وهل للدهر من آخر؟

قال: نعم، يوم يجمع فيه الأولون والآخرون، يسعد فيه المحسنون، ويشقى فيه المسيئون.

قال: أحق ما تخبرنى؟

قال: نعم والشفق والغسق، والفلق إذا اتسق، إن ما أنبأتك به لحق» (ص ١٤ ـ ١٥).

ولا تكفى لإزالة حالة «التفظع» و «الهول» التى سببتها الرؤيا لصاحبها شهادة سطيح بن مازن الذى استطاع بمهارة واضحة أن يسرد الرؤيا وأن يؤولها أيضا. لابد من شاهد آخر هو شق بن أنمار، وتكون إجابة شق متماثلة فى مضمونها مع ما قاله سطيح مع خلاف هامشى فى بعض المفردات اللغوية. نلاحظ أن الحوار السابق الذى دار بين صاحب الرؤيا وسطيح يتكرر بحذافيره بينه وبين شق. ويتدخل «الراوى» فى حالة اختلاف بعض الألفاظ ليكشف اتفاق دلالات تلك الألفاظ. يدور الحوار بين ربيعة وشق بن أنمار على النحو التالى:

«ثم قدم عليه شق، فقال له كقوله لسطيح، وكتمه ما قال سطيح، لينظر أيتفقان أم يختلفان.

فقال: نعم، رأيت حممة، خرجت من ظلمة، فوقعت بين روضة و أكمة، فأكلت منها كل ذات نسمة... فلما قال له ذلك، عرف أنهما قد اتفقا وأن قولهما واحد... فقال له الملك: ما أخطأت يا شق منها شيئا، فما عندك فى تأويلها؟

قال: أحلف بما بين الحرتين من إنسان، لينزلن أرضكم السودان، فليغلبن على كل طفلة البنان، وليملكن ما بين أبين إلى نجران.

قال له الملك: وأبيك يا شق، إن هذا لنا لغائظ موجع، فمتى هو كائن؟ أفي زماني هذا أم بعده؟

قال: لا ، بل بعده بزمان، ثم يستنقذه منكم عظيم ذو شان، ويذيقهم أشد الهوان.

قال: ومن هذا العظيم الشان؟

قال: غلام، ليس بدنيّ ولا مُدن، يخرج عليهم من بيت ذى يزن، فلا يترك أحدا منهم باليمن.

قال: أفيدوم سلطانه أم ينقطع؟

قال: بل ينقطع برسول مرسل يأتى بالحق والعدل، من أهل الدين والفضل، يكون الملك فى قومه إلى يوم الفصل.

قال: وما يوم الفصل؟

قال: يوم تجزى فيه الولاة، ويدعى فيه من السماء بدعوات، يسمع منها الأحياء والأموات، ويجمع فيه بين الناس للميقات، ويكون فيه لمن اتقى الفوز والخيرات.

قال: أحق ما تقول؟

قال: أى ورب السماء والأرض، وما بينهما من رفع وخفض، إن ما أنبأتك به لحق، مافيه أمض. [يعلق الراوى شارحا: أمْض: يعنى شكا: هذا بلغة حمْيَر، وقال أبو عمر: أمضْ: أى: باطل» .(ص: ١٥ ـ ١٦).

إن تأويل «الرؤيا» الذى يفصح عنه كل من الكاهنين يرتبط، كما هو واضح، بالتنبؤ بثلاثة أحداث كبرى فى تاريخ اليمن: الحدث الأول هو «استيلاء الأحباش على اليمن»، والثانى «ثورة سيف بن ذى يزن» التى أدت إلى إخراج الأحباش ودخول الفرس، والحدث الثالث هو «دخول الإسلام» وقيام ملكه. وهذه الأحداث الثلاثة الكبرى لم يعبر عنها «قص» الرؤيا؛ إذ تركز القص حول الحدث الأول المعبّر عنه فى «الحممة التى خرجت من الظلمة، فوقعت فى تهمة، فأكلت منها كل ذات جمجمة».

إن تأويل «الرؤيا» التى سردها كل من سطيح وشق يتوقف عند الحدث الأول؛ حدث استيلاء الحبش على اليمن، لكن تقنية «السؤال والجواب» يمكن صاحب الرؤيا من الانتقال من «تأويل» الرؤيا إلى أفق «التنبؤ» بأحداث تجاوز أفق «الرؤيا»، وهذا معناه أن «الرؤيا» ـ فى هذا النص السردى ـ جزء من بنية نصية أكبر هى «النبوءة» التى مصدرها الكهانة. وهذا يفسر اللغة المسجوعة التى يحرص عليها السرد. ولأن «الرؤيا» جزء من بنية نص «النبوءة»، فإن سردها لا ينفك عن تأويلها، خلافا للرؤيا التى حللناها فى نص قصة يوسف.

لذلك يحرص الراوى على تذكيرنا بالرؤيا والنبوءة معا فى سياق تطور السرد. يقول عند انتصار أرياط ـ قائد جيش الحبشة ـ على ذى نواس، ودخوله أرض اليمن واستيلائه عليها:

«فهذا الذى عنى سطيح الكاهن بقوله: ليهبطن أرضكم الحبش، فليملكن ما بين أبين إلى جرش، والذى عنى شق الكاهن بقوله: لينزلن أرضكم السودان، فليغلبن على كل طفلة البنان، وليملكن ما بين أبين إلى نجران» (ص ٣٦).

وحين يدخل جيش كسرى اليمن ـ وعلى رأسه سيف بن ذى يزن ـ يقول الراوى:

«وهذا الذى عنى سطيح بقوله: يليه ارم ذى يزن، يخرج عليهم من عدن، فلا يترك أحدا منهم باليمن، والذى عنى شق بقوله: غلام ليس بدنى ولا مدن، يخرج عليهم من بيت ذى يزن» (ص ٦٢).

وحين يدخل «باذان» - حاكم كسرى على اليمن - فى الإسلام، يؤكد الراوى مرة ثالثة:

«فهذا الذى عنى سطيح بقوله: بنى زكى، يأتيه الوحى من قبل العلى، والذى عنى شق بقوله بل ينقطع برسول مرسل، يأتى بالحق والعدل، من أهل الدين والفضل، يكون الملك فى قومه إلى يوم الفصل» (ص ٦٣).

إن إدماج «الرؤيا» فى بنية «النبوءة» فى السرد القصصى فى هذه الوحدة أمر طبيعى بالنسبة إلى شكل «السيرة»؛ حيث تمثل «النبوءة» ما مثلته «الرؤيا» فى بنية سرد قصة يوسف. ويقتصر دور «الرؤيا» هنا على أن تكون الوحدة السردية التى تربط الوحدات القصصية الصغرى، لكنها ليست «الرؤيا» منفردة، بل «الرؤيا» التى أدمجت فى بنية «النبوءة». أما عن العلاقة السردية القائمة بين «الرؤيا» و«النبوءة»، فمن الواضح أن الأولى تمثل بالنسبة إلى الثانية حافزا سرديا؛ إذ لولا «الرؤيا»، وما تبع «تأويلها» من سؤال وجواب ما أمكن «الكشف» عن النبوءة التى تقوم بدورها بالربط بين الوحدات السردية.

- ٦ -

إذا كانت الوحدة القصصية الأولى التى حللنا بعض عناصرها فى الفقرة السابقة تتصل بالتاريخ السياسى لليمن - دون إغفال البعد الدينى بالطبع - فإن الوحدة القصصية الثانية، فى سياق الجزء الأول من السيرة الذى نركز عليه فى دراستنا هنا، تتصل بتاريخ مكة الدينى السياسى. لذلك، يبدأ الراوى هذه الوحدة بحديث عمرو بن لحى، وذكر أصنام العرب، وذلك لبيان العوامل التى أدت بالعرب إلى الانحراف عن دين إسماعيل (ص٧١ - ٧٢)، ويكون هذا الحديث بمثابة الوحدة السردية الأولى. أما الوحدة السردية الثانية، فهى حدث إعادة احتفار بئر زمزم، وهى وحدة تبدأ من ص ١٠١، لكن السرد يعود عن طريق الارتداد إلى الماضى (الفلاش باك) إلى قصة البئر منذ نبعت تحت أقدام إسماعيل.

فى هذا الارتداد إلى الماضى يسرد الراوى تفاصيل التاريخ الدينى السياسى لمكة، وكيفية انتقال السلطة فيها حتى تعود إلى عبد المطلب (ص ١٠١ - ١٣١)، وإلى حديث إعادة احتفار بئر زمزم (ص١٣١ - ١٣٦). والوحدة السردية الثالثة هى قصة نذر عبد المطلب أن يذبح واحدا من أبنائه إذا رزقه الله من الأولاد عشرة (ص١٤٠ - ١٤٣). وسنلاحظ أن هذه الوحدة السردية الثالثة مرتبطة سرديا بالوحدتين السابقتين من خلال «البئر»، كما سيتضح بعد ذلك.

الوحدة السردية الرابعة هى حدث «الميلاد» - ميلاد صاحب السيرة، وما ارتبط به ومهد له من نبوءات، ثم زواج صاحب السيرة من السيدة خديجة، ونزول الوحى. ومن المهم هنا أن نشير إلى علاقة هذه الوحدة - سرديا - بالنبوءة التى تمثل عصب السرد فى الوحدة القصصية التى حللناها فى الفقرة السابقة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى نؤكد علاقتها بالوحدة السردية الثانية (إعادة احتفار بئر زمزم) على المستوى الدلالى، كما سيكشف عنه التحليل.

تبقى الوحدة السردية الخامسة، وهى سرد للصراع بين الإسلام والأديان القديمة، وفى هذه الوحدة تتجمع كل الخيوط السردية فى حركة صاعدة ليتمحور السرد بعد ذلك - فى الأجزاء الثلاثة الأخرى من السيرة - حول البطل النبى. هكذا يمكن القول إن السيرة النبوية مع اقترابها سرديا من لحظة ظهور البطل - مكانيا وزمانيا فى آن - تميل من حيث البناء إلى التركيز الصاعد الذى يتجه معه السرد إلى نقطة واحدة، تنصب فيها كل

التفاصيل والوحدات السردية التى تبدو متشعبة. والسيرة، بذلك، أشبه بالهرم أو المثلث تتجه فيه كل الخطوط من «القاعدة» إلى «الرأس». فى هذه الوحدة السردية الخامسة، يؤدى الصراع بين الدين الجديد ـ ممثلا فى نبيه بطل السيرة والمؤمنين به ـ وبين مشركى مكة ـ ومن يساندونهم من أحبار اليهود بيثرب ـ إلى هجرة بعض المسلمين إلى «الحبشة»؛ حيث يلقون من حاكم الحبشة الإكرام والتبجيل، رغم أنه حاكم نصرانى، وإن كان الراوى يحرص على جعله مسلما (ص٢٩٠ ـ ٢٩٢). وعلينا ألا نتجاهل ـ من منطق السرد ـ دلالة أن تكون الحبشة (الحممة التى خرجت من ظلمه) هى مهجر الإسلام الأول، وألا نغفل كذلك عن مغزى إسلام النجاشى الذى يومئ من منطق السيرة إلى انعكاس اتجاه الحركة من داخل الجزيرة إلى خارجها، بعد أن كانت فى الوحدة القصصية الأولى حركة من الخارج ـ الحبشة خصوصا ـ إلى الداخل.

إن الوحدات السردية الخمس المشار إليها ـ فى الوحدة القصصية الثانية ـ يتخللها جميعا سرديا ودلاليا موتيف «بئر زمزم»، لكن هذا الموتيف تتشعب وظائفه كلها ـ السردية والدلالية ـ من «رؤيا» عبد المطلب فى الوحدة السردية الثانية التى تعتمد ـ كما أشرنا ـ على تقنية «الارتداد» لتحقق الارتباط بين الوحدة الأولى ـ انحراف العرب عن دين إسماعيل إلى عبادة الأوثان ـ وبين الثالثة، نذر عبد المطلب بذبح أحد أبنائه إذا رزقه الله من الأولاد عشرة. تبدأ السيرة سردها للوحدة القصصية الثانية على الوجه التالى: «بينما عبد المطلب ابن هاشم نائم فى الحجر، إذ أتى، فأمر بحفر زمزم». لكن منطوق «الرؤيا» لا يأتى إلا بعد هذه الجملة بأكثر من ثلاثين صفحة.

يعود الراوى بعد الجملة السابقة مباشرة، وبعد أن يحدد مكان البئر، «وهى دفن بين صنمى قريش: إساف ونائلة، عند منحر قريش»، ليرتد بالسرد إلى واقعة ردم البئر: «وكانت جرهم دفنتها حين ظعنوا من مكة».

وهذه الجملة تمثل مفتاح الوحدة السردية الثانية التى تبدأ بالحديث عن نسب مضاض بن عمرو الجرهمى، وتقص بغى جرهم واستحلالهم حرمة البيت، وظلمهم لمن دخل الحرم من غير أهله، وأكلهم مال الكعبة الذى يهدى إليها. وتنتهى هذه الوحدة السردية بتجمع القبائل ضد جرهم وقتالهم بسبب بغيهم: «فخرج عمرو بن الحارث بن مضاض الجرهمى بغزالى الكعبة وبحجر الركن، فدفنهما فى زمزم وانطلق هو ومن معه من جرهم إلى اليمن» (ص ١٠٥). صحيح أن الوحدة السردية لا تقف عند حدود واقعة ردم البئر، بل تمتد حتى تصل ـ زمانيا ـ إلى عبد المطلب لكن بؤرة السرد فى «الارتداد» و «العودة» هى «البئر» ، و «حلم» الذى بدأ به السرد.

لكن الارتداد إلى «ردم البئر» انطلاقا من حافز «الرؤيا»، يمثل بدوره حافزا آخر لارتداد أعمق فى الزمان؛ حيث تكشف القصة الأولى لحفر البئر عن الدلالات المنبثة فى الوحدات السردية الخمس كلها من خلال هذا «الدال» المشع. ومن الارتداد الثانى يعود السرد إلى لحظة انفتاح السرد مرة أخرى بعد تفصيل «الارتداد» الأول فى الوحدة السردية الثانية. ولنتأمل هذا النص جيدا فى كليته بعد أن أوردناه مجزءا فى السطور السابقة:

«وكان من حديث رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ [لاحظ البدء بصاحب السيرة مع أن الحديث عن عبد المطلب] ما حدثنا به عبد الله البكائى عن محمد بن إسحاق المطلبى: بينما عبد المطلب بن هاشم نائم فى الحجر ، إذ أتى، فأمر بحفر زمزم [تفاصيل الرؤيا بعد أكثر من ثلاثين صفحة] وهى دفن بين صنمى قريش: إساف ونائلة، عند منحر قريش. [الارتداد الأول] وكانت جرهم دفنتها حين ظعنوا من مكة [الارتداد الثانى من الارتداد الأول] وهى بئر إسماعيل بن

إبراهيم ـ عليهما السلام التى سقاه الله حين ظمئ، وهو صغير، فالتمست له أمه ماء فلم تجده، فقامت إلى الصفا تدعو الله، وتستغيثه لإسماعيل، ثم أتت المروة، ففعلت مثل ذلك. وبعث الله تعالى جبريل عليه السلام، فهمز له بعقبه فى الأرض، فظهر الماء، وسمعت أمه أصوات السباع فخافتها عليه، فجاءت تشتد نحوه، فوجدته يفحص بيده عن الماء من تحت خده ويشرب [عود إلى الارتداد الأول]...

وكان من حديث جرهم ودفنها زمزم، وخروجها من مكة، ومن ولى أمر مكة بعدها إلى أن حفر عبد المطلب زمزم [افتتاح السرد] ما حدثنا به...» (ص ١٠١ ـ ١٠٢).

واضح من بنية هذا النص أن «رؤيا» عبد المطلب تمثل حافزا سرديا لقصة «البئر» التى تمثل هى أيضا حافزا سرديا ـ ودلاليا ـ لسرد تاريخ مكة الدينى السياسى. لكن قصة «البئر» تمثل إلى جانب وظيفتها السردية مركز إشعاع دلالى فى الوحدة القصصية كلها. لذلك يطيل النص الافتتاحى السابق فى سرد واقعة الحفر ـ أو بالأحرى النبع ـ الأولى. ونركز هنا على تحديد العناصر التى يبرزها النص الافتتاحى السابق لبيان أنها تمثل مركز الإشعاع الدلالى فى الوحدة القصصية كلها:

١ ـ سعى هاجر أم إسماعيل ـ بحثا عن الماء ـ بين الصفا والمروة.

٢ ـ جبريل يحتفر البئر بعقبه.

٣ ـ السباع التى تجعل هاجر تكتشف وجود الماء تحت إسماعيل.

والعنصر الثانى تحديدا من هذه العناصر الثلاثة نجده ـ دلاليا ـ يمثل عنصرا مهما لنقل السرد من الوحدة الثانية إلى الوحدة الثالثة، كما سنفصل بعد قليل. وغنى عن التوضيح أن العنصر الأول يمثل ـ سعى هاجر بين الصفا والمروة ـ النموذج الأصلى الذى يشع بدلالته فى السيرة من خلال الإحالة إلى واحدة من أهم الشعائر فى «الحج»؛ حيث تعتبر «الشعيرة» بمثابة تكرار تقوم به «الجماعة» لهذا النموذج الأول. ومن الضرورى الإشارة كذلك إلى أن العناصر الثلاثة مجتمعة تحيل دلاليا إلى إسماعيل ولد إبراهيم صاحب «الحنيفية» التى سيحييها صاحب السيرة بالإسلام. ومن هذه الإحالة تربط الوحدة السردية الثانية ـ من خلال هذا النص الافتتاحى ـ بين الوحدتين الأولى والثالثة. أما الارتباط بالوحدة الأولى ـ قصة عمرو بن لحى وجلب الأصنام إلى الكعبة ـ فينتج من اعتبار هذا الحدث بمثابة «انحراف» عن دين إسماعيل وإبراهيم، لأنه الحدث الذى ترتب عليه «ردم» البئر، مركز الإشعاع الدلالى فى النص كله، كما قلنا.

ويبدو الترابط الذى تقيمه الوحدة السردية الثانية ـ من خلال نصها الافتتاحى ـ بين الوحدة الأولى والثالثة أكثر بروزا؛ ذلك أن «نذر» عبد المطلب أن يذبح واحدا من أبنائه إذا رزقه الله عشرة ـ وهو النذر الذى تتبنى عليه الوحدة السردية الثالثة ـ كان سببه ما لقيه من عنت قريش عند حفر زمزم (ص ١٤٠)، وهى إشارة إلى واقعة سردية يتكرر فيها بشكل حرفى تقريبا موتيفات «العطش»، لكنه عطش عبد المطلب لا إسماعيل، و«انبعاث» الماء من تحت حافر راحلة عبد المطلب ـ مماثلة لما أحدثه عقب جبريل فى نبع زمزم فى النص المشار إليه (ص ١٣٣ ـ ١٣٤).

والوحدة السردية الثالثة نفسها ، قصة النذر وضرب القداح، تكاد تكون تكرارا تمثيليا لرؤيا إبراهيم عليه السلام؛ والمشار إليها فى الفقرة السابقة، أنه يذبح ولده، والفداء الذى وقع لولد إبراهيم مكافأة على التصديق والإخلاص. تتحول الرؤيا إلى «نذر» ويتحول الفداء من «كبش» إلى «مائة» من الإبل. وهذا هو الذى ينقذ «عبد الله» ـ والد صاحب السيرة ـ من «الذبح».

وإذا انتقلنا إلى الوحدتين السرديتين الرابعة والخامسة، فإن «الرؤيا» ذاتها تمثل عصب الرباط السردى بين

الوحدات الثلاث السابقة والوحدة السردية الرابعة، كما سنفصل بعد قليل. أما الوحدة السردية الخامسة، فقد سبق أن كشفنا علاقة الارتباط الدلالى بينها وبين الوحدة القصصية الأولى، فهى بمثابة وحدة «الختام». ولعل هذا ما يدعم اختيارنا الجزء الأول من السيرة على أساس أنه وحدة قصصية كبرى تختلف سرديا عن باقى أجزاء السيرة.

إن منطوق «الرؤيا» ـ رؤيا عبد الله ـ تسرده السيرة على الوجه التالى:

«قال عبد المطلب: إنى لنائم فى الحجر إذ أتانى آت فقال: احفر طيبة، قلت: وما طيبة؟ قال: ثم ذهب عنى. فلما كان الغد رجعت إلى مضجعى، فنمت فيه، فجاءنى فقال: احفر برة، قال: فقلت: وما برة؟ قال: ثم ذهب عنى، فلما كان الغد رجعت إلى مضجعى، فنمت فيه فجاءنى فقال: احفر المضنونة، قال: فقلت: وما المضنونة؟ ثم ذهب عنى. فلما كان الغد رجعت إلى مضجعى، فنمت فيه، فجاءنى، فقال: احفر زمزم. قال: قلت: وما زمزم؟ قال: لا تنزف أبدا ولا تذم، تسقى الحجيج الأعظم، وهى بين الفرث والدم، عند نقرة الغراب الأعظم، عند قرية النمل» (ص ١٣١ ـ ١٣٢).

هذه الرؤيا لا يبدو أنها تحتاج إلى تأويل، رغم غموض كلماتها واعتمادها على لغة السجع الذى تعتمد عليه لغة الكهان؛ ذلك أن تأويل الرؤيا هو «الفعل» استجابة للأمر. والفعل فى ذاته ليس إنشاء من عدم، بل هو إعادة احتفار بئر موجودة بالفعل. هنا تنكشف الدلالة التمثيلية؛ حيث «الإسلام» بعث لدين إبراهيم، دين الحنيفية، الذى أدى الانحراف عنه ـ الوحدة السردية الأولى ـ إلى ردم البئر. هكذا تقرن السيرة بين «البئر» ودين إبراهيم، وبين حدث إعادة احتفار البئر ومجىء الدين الجديد.

الرؤيا هنا على مستوى الصياغة السردية تتكرر فى حادثة الوحى، من حيث الهاتف المجهول، الأمر والسؤال (ثلاث مرات كذلك) حيث لايتجلى معنى الأمر إلا فى المرة الرابعة. ومن الغريب أن السيرة تضع حدث الوحى ـ فى إحدى الروايات ـ فى إطار «الرؤيا» كذلك. ولاغرابة فى ذلك فالرؤيا الصادقة وحى و نبوة، كما سبق القول. تبدأ هذه الرواية ـ التى تربط سرديا بين رؤيا عبد المطلب والوحى ـ بقول النبى (صلعم): «جاءنى جبريل وأنا نائم.. وهببت من نومى فكأنما كتبت (آيات الوحى الأولى من سورة «اقرأ») فى قلبى كتابا» (ص ٢٢٠ ـ ٢٢١). الفارق بين «رؤيا» عبد المطلب وحدث الوحى أن «الهاتف» لا يظل مجهولا فى حالة الوحى، إنه جبريل الذى همز «بعقبة» فاحتفر بئر زمزم.

هل يمكن القول إن «رؤيا» عبد المطلب تمثل حافزا سرديا لوحدة دلالية مهمة هى «البئر»؟ أظن أننا يمكن أن نجيب بالإيجاب، على شريطة ألا ننسى أنها ـ الرؤيا ـ تتحول فى سياق السرد إلى وحدة دلالية، خاصة فى سياق الوحدة السردية الرابعة. هل يمكن القول كذلك إن «البئر» حافز سردى؟ وهل يتناقض قولنا «حافز سردى» مع ما سبق أن قلناه من أنها «مركز» إشعاع دلالى؟ والحقيقة أننا إذا عدنا إلى «رؤيا» يوسف فسنجد أنها يمكن أن توصف بالصفتين معا، وذلك خلافا لرؤيا الملك وقبلها الرؤيا التى حكاها السجينان. إن هذه الرؤى الثلاث الأخيرة حوافز سردية مختلفة الدرجة، لكن «رؤيا» يوسف حافز سردى إلى جانب كونها مركز إشعاع دلالى.

الأمر نفسه ينطبق على «رؤيا» عبد المطلب، بشرط ألا نفصل بينها وبين «البئر»، بوصفها وحدة دلالية مركزية مشعة، فالحافز السردى ـ مجرد الرؤيا ـ يرتبط عضويا بالوحدة الدلالية «البئر» ولا ينفك عنها بنيويا. من هنا يجب التعامل معهما بوصفهما بنية واحدة كما تعاملنا مع «رؤيا» ربيعة بن نصر على أساس أنها تكون مع «النبوءة» بنية واحدة. لكن، هل كانت «رؤيا» يوسف

- بدورها - إلا «نبوءة» كشف عنها تلميحا تعقيب الأب على سرد يوسف لها؟! وهل «رؤيا» عبد المطلب - بالمثل - إلا نبوءة - من منظور السرد - بعودة الدين الذى تمثله «البئر» من حيث ظهورها واختفائها؟!

- ٧ -

هل ينقلنا التحليل السابق إلى مفهوم «الرؤيا» فى الفكر العربى الإسلامى، لنرى كيف انتقلت من «النبوءة» - فى السرد - إلى «النبوءة» فى نظرية المعرفة فى جانبيها الإشراقى والصوفى على السواء؟! لقد رأينا أن البنية الدلالية للغة العربية قد أدمجت ثلاث دلالات فى الفعل «رأى» تجمع بين الإدراك البصرى والرؤيا والاعتقاد (الرأى). ووجدنا أن دلالة «الرؤيا» تمثل دلالة وسطى بين «الإدراك البصرى» و«الاعتقاد والرأى»، من حيث إن «الرؤيا» مدركات بصرية متخيلة من جهة، ومن حيث إنها - من جهة أخرى - مدركات بصرية تمثل بنية سردية، تتجلى على مستوى التعبير اللغوى فى تركيب مماثل للتركيب الذى تتعلق به «رأى» الاعتقادية.

ولقد انبثقت نظرية المعرفة فى الفكر العربى الإسلامى من هذه البنية الدلالية اللغوية، فركز علماء الكلام والفلاسفة، المشاءون بصفة خاصة، على كون «المعرفة» انتقالا من «الإدراك» و«المدركات» - وما تفضى إليه من علم «ضرورى» - إلى «الاعتقادات» التى هى بمثابة «العلم النظرى». لكنهم لم يتوقفوا فى تحليل الإدراك عند حدود الإدراك «البصرى»، بل قاموا بتحليل الإدراك الحسى بصفة عامة؛ وهو الإدراك الذى يتضمن إلى جانب البصرى، الإدراك السمعى والذوقى والشمى واللمسى. ويضيف الباقلانى إلى المدركات الحسية - الناتجة عن فعالية الحواس الخمس - طريقا سادسا هو «العلم المبتدأ فى النفس»، ويقصد به التجارب والخبرات الذاتية.

لا يشير الباقلانى، مثلا، إلى «الرؤيا» بوصفها أداة معرفية، لكن إشارته إلى ذلك العلم المبتدأ فى النفس ينطوى بطريقة ضمنية على المشاعر والخبرات التى تتولد عن «الرؤى» فى الوعى الإنسانى. من هنا، يمكن أن نفهم الإصرار على اعتبار ذلك العلم المبتدأ فى النفس بمثابة «حاسة سادسة»، تتضافر مع مدركات الحواس الخمس لتوليد العلم الضرورى الذى «يلزم نفس المخلوق لزوما لا يمكنه معه الخروج عنه ولا الانفكاك منه، ولا يتهيأ له الشك فى متعلقه ولا الارتياب به»[٦]. هذا العلم الضرورى يقع للخلق من ستة طرق، إذن:

«فمنها درك الحواس الخمس وهى: حاسة الرؤية، وحاسة السمع، وحاسة الذوق، وحاسة الشم، وحاسة اللمس. وكل مدرك بحاسة من هذه الحواس من جسم، ولون، وكون، وكلام، وصوت، ورائحة، وطعم، وحرارة، وبرودة، ولين، وخشونة، وصلابة، ورخاوة، فالعلم به يقع ضرورة. والطريق السادس هو العلم المبتدأ فى النفس لا عن درك ببعض الحواس وذلك نحو علم الإنسان بوجود نفسه وما يحدث فيها وينطوى عليها من اللذة والألم، والغم والفرح، والقدرة والعجز، والصحة والسقم، والعلم بأن الضدين لا يجتمعان، وأن الأجسام لا تخلو من الاجتماع والافتراق وكل معلوم بأوائل العقول»[٧].

والعلم «النظرى» - المعرفة والاعتقاد والرأى - مباين للعلم الضرورى من حيث إنه:

«يقع عقيب استدلال وتفكر فى حال المنظور فيه أو تذكر لما نظر فيه، فكل ما احتاج من العلوم إلى تقدم الفكر والروية وتأمل حال المعلوم فهو الموصوف بقولنا علم نظرى. وقد يجعل مكان هذه الألفاظ أن نقول: العلم النظرى هو ما بنى على علم الحس والضرورة، أو على ما بنى العلم بصحته عليهما»[٨].

وليس هذا العلم النظرى فى النهاية إلا نوعا من «النظر»، لكنه «نظر» مباين للنظر البصرى من حيث إنه: «نظر القلب المطلوب به علم ما غاب عن الضرورة والحس»(٩).

من الواضح هنا أننا إزاء تنويع دلالى للنظر (وهو مماثل للتنويع الدلالى فى الفعل «رأى») يمايز بين النظر «الحسى»، وما يفضى إليه من علم ضرورى، والنظر «القلبى» أو العقلى، وهو المنتج للعلوم النظرية. هذه المماثلة يعبر عنها الخوارزمى خير تعبير حين يصف القوة الاستدلالية فى الإنسان ـ قوة العقل بالملكة ـ بأنها «فى النفس بمنزلة القوة الناظرة فى العين»(١٠).

هذا الانتقال من النظر الحسى ـ الإدراك ـ إلى النظر العقلى ـ العقل بالملكة ـ جعل الفلاسفة المتأثرين بشراح أرسطو يطلقون على «العلوم الضرورية» الناتجة عن المعرفة الحسية اسم «العقل الهيولانى»، الذى «هو الاستعداد المحض لإدراك المعقولات، وهو قوة محضة خالية عن الفعل كما للأطفال، وإنما نسب إلى الهيولى الأولى الخالية فى حد ذاتها عن الصور كلها»(١١). وهكذا، صارت المعرفة كلها بمراحلها المختلفة «عقلا» يبدأ من الهيولى ويتحرك فى اتجاه «الملكة» إلى «العقل المستفاد». ومن الواضح أن هذه القسمة الثلاثية تمثل بنية موازية للبنية الدلالية اللغوية للدال «رأى»، كما حللناها فى الفقرة الأولى، مع الأخذ فى الاعتبار أن ثمة ترابطا دلاليا أشرنا إليه بين «الرؤيا» و«الحلم» من خلال دلالة «الحلم» على النضج وبلوغ سن «العقل».

ـ ٨ ـ

إذا كانت المعرفة عند علماء الكلام والفلاسفة المشائين «كسبية»، أى يكتسبها الإنسان بفعاليته الخاصة، فإن الفلاسفة الإشراقيين والمتصوفة يحتفلون احتفالا خاصا بنوع آخر من المعرفة، هى المعرفة «الوهبية». ويرتد هذا الفارق بين علماء الكلام والإشراقيين إلى فارق مهم بينهم فى التصور الأنطولوجى؛ حيث وقف الأولون عند مفهوم «الخلق»، خلق العالم، سواء من «عدم» أو من مادة قديمة، فى حين وقف الأخيرون عند مفهوم «الفيض» وانبعاث «العقول العشرة» عن الله سبحانه وتعالى. على رأس هذه العقول يمثل جبريل «العقل الفعال»، وهو العقل الذى يتصل به عقل الفيلسوف، أو مخيلة النبى ليستمدا منه معرفتهما (١٢).

إن نظرية «الفيض» توحد بين الأنطولوجى والإبستمولوجى إلى حد كبير، فالعقل الفعال ـ روح جبريل ـ علّة لكل ما يحدث تحت فلك القمر فى عالم الكون والاستحالة، فهو «فعال» من هذه الزاوية، لكن فعاليته تلك مؤسسة على «المعرفة» التى يحتويها هذا العقل؛ فهو قوة «علمية» و«عملية» فى الوقت نفسه. من هذا الجانب «المعرفى» فى العقل الفعال يستمد كل من «الفيلسوف» و«النبى» معرفتهما، يستمدها الفيلسوف عن طريق الاتصال «العقلى» أما النبى فيستمدها عن طريق الاتصال «الخيالى».

هناك، إذن، طريقان للاستمداد المعرفى من العقل الفعال: طريق التأمل والنظر، وطريق الإلهام والمخيلة. الطريق الأول هو طريق الفلاسفة، ووسيلته النظر العقلى «وإن يكن نادر الوجود وخاصا بعظماء الرجال»، والطريق الثانى خاص بالأنبياء «فكل إلهاماتهم وماينقلون إلينا من وحى منزل أثر من آثار المخيلة ونتيجة من نتائجها» (١٣). من هذا المنطلق أمكن لابن رشد أن يقرر، اعتمادا على وحدة المصدر المعرفى لكل من النبى والفيلسوف، أن «الحق لايضاد الحق بل يوافقه ويشهد له»، رغم أنه لا ينتمى إلى دائرة التفلسف الإشراقى (١٤).

لكن يظل الفارق بين الفيلسوف والنبى ماثلا فى «أداة» المعرفة ووسيلتها، رغم «وحدة» مصدر الاستمداد واتفاق «مضمون» المعرفة. هذا الفارق نتج عنه فارق آخر فى لغة «التعبير» عن هذه المعرفة؛ حيث يؤدى النظر العقلى إلى التعبير بلغة «البرهان»، بينما يتم التعبير عن

وحى الأنبياء بلغة متعددة المستويات، أى لغة تضم «البرهانى» و«الجدلى» و«الخطابى» فى بنيتها. وتعليل ذلك أن «الوحى» خطاب للناس كافة، على اختلاف مشاربهم وقدراتهم الذهنية وطاقاتهم العقلية، ولذلك يحتاج الخطاب الإلهى إلى «التأويل»، بينما لايحتاج الخطاب «البرهانى» إليه.

نحن، إذن، إزاء تصور للنبوة يقرنها بالطاقة الخيالية من جهة، ويقرن خطابها بالتأويل من جهة أخرى؛ الأمر الذى يقربنا من مجال «الرؤيا» وما تحتاج إليه من «تأويل» لا يتم إلا عبر عملية وسيطة يتحول فيها «الخيال» إلى «سرد». لم يقل أحد من الفلاسفة أو المتصوفة إن «مخيلة» النبى أساسها «الرؤيا»، وإن كانوا قد قالوا جميعا - كما أسلفنا القول - إن «الرؤيا» الصادقة جزء من النبوة وعلامة عليها. ولكنهم ميزوا بين الإنسان العادى الذى لا تنشط مخيلته إلا بعد خمود الحواس فى «النوم» و«مخيلة» النبى التى تنشط فى اليقظة مثل نشاط مخيلة الإنسان العادى فى النوم.

إن الأنبياء - فيما يقول ابن خلدون :

«صنف مفطور على الانسلاخ من البشرية جملة - جسمانيتها وروحانيتها - إلى الملائكة من الأفق الأعلى ليصير فى لمحة من اللمحات ملكا بالفعل، ويحصل له شهود الملأ الأعلى فى أفقهم وسماع الكلام النفسانى والخطاب الإلهى فى تلك اللمحة. وهؤلاء الأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم جعل الله لهم الانسلاخ من البشرية فى تلك اللمحة - وهى حالة الوحى - فطرة فطرهم عليها وجبلة صورهم فيها ونزههم عن موانع البدن وعوائقه ما داموا ملابسين لها بالبشرية بما ركب فى غرائزهم من القصد والاستقامة»(١٥).

وهذه الجبلة الخاصة هى «المعراج» الروحى فى حالة اليقظة التى تنقل النبى من حالة «البشرية» إلى حالة «الملائكية»، حتى يتلقى عن الملأ الأعلى ما يتلقى من معرفة ووحى.

وعلى «المعراج» نفسه - قوة المخيلة فى اليقظة - تكون رحلة الصوفى «العارف» من حواسه وبدنه الطبيعى، مخترقا الأكوان مرتبة مرتبة، حتى يعانق الحقيقة. والأداة التى تمكن الصوفى من القيام بهذه الرحلة هى «الخيال» الذى يخترق به الصوفى خيالا من نوع آخر - هو الخيال الوجودى - لكى يصل إلى «الحقيقة» المختبئة حول حجب الخيال الوجودى.

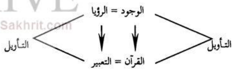
إن ابن عربى يفهم الحديث النبوى: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا» فهما حرفيا؛ فالحقيقة التى ندركها ونحسها ونعانيها فى تجربتنا اليومية المباشرة ليست إلا خيالا يحتاج إلى عمليات من التأويل مستمرة. وإذا كان الإنسان العادى يتوقف عند مدركات الحس، أو عند المعانى العقلية، فالصوفى العارف هو القادر على تأويل هذا الوجود والعبور إلى باطنه المختبئ وراء تلك الصور الخيالية، تماما كما يقوم مؤول «الرؤيا» بالعبور من الصور الرامزة إلى الحقائق المرموز إليها. إن العارف وحده هو الذى يدرك أن عالم الحس الذى ندركه ليس إلا خيالا كتلك الخيالات التى تتراءى للنائم فى نومه:

«فإذا ترقى الإنسان فى درج المعرفة علم أنه نائم فى حال اليقظة المعهودة وأن الأمر الذى هو فيه رؤيا إيمانا وكشفا، ولهذا ذكر الله أمورا واقعة فى ظاهر الحس وقال «فاعتبروا»، وقال (إن فى ذلك لعبرة)، أى جوزوا واعبروا مما ظهر لكم من ذلك إلى علم ما بطن به»(١٦).

إن الوجود بمراتبه المختلفة يمثل - عند ابن عربى - حجابا على الحقيقة الإلهية، كما تمثل الصور فى الرؤيا غطاء على المعنى أو الرمز الذى يختفى وراءها، ومن ثم يحتاج الوجود إلى تأويل يتماثل مع تأويل الرؤيا عبورا

من «الظاهر» إلى «الباطن». الوجود خيال كما الرؤيا، وكما تحتاج «الرؤيا» إلى التجسد فى خطاب «سردى» يجعل «التأويل» ممكنا، فقد تجلى الوجود فى نص سردى - هو القرآن - هو الذى يمكن العارف من «تأويل» الوجود.

إن ابن عربى يسهب فى الموازاة بين «الرؤيا» و«الوجود»، كما أنه يجعل من القرآن تعبيرا لغويا عن «الوجود»؛ ذلك انطلاقا من أن «كلمات الله» تتجلى فى الوجود - كلمات الله المسطورة - كما تتجلى فى القرآن الذى يطلق عليه «الكلمات المرقومة». إن الأساس الوجودى لكل من «الوجود» و«القرآن» معا هو «النفس» الإلهى الذى ظهرت فيه أعيان صور الموجودات، كما ظهرت فيه حروف اللغة التى تتشكل منها الكلمات الإلهية. لذلك، يمكن أن يكون الشكل التالى معبرا عن الكيفية التى تحولت بها «الرؤيا» فى فلسفة ابن عربى إلى «أنموذج» للشرح والتأويل الفلسفيين أنطولوجيا ومعرفيا:



- ٩ -

تخترق «الرؤيا» بنية الثقافة العربية بدءا من البنية الدلالية للغة - كما رأينا - لتتسرب فى بنية النصوص السردية، ومنها إلى نظرية المعرفة و«النبوة»، وأخيرا تصبح أداة إيديولوجية للخطابات تسعى بها لتحقيق مشروعيتها المعرفية فى علاقتها بالخطابات الأخرى. ولعل حلم «المأمون» بأرسطو، والحوار الذى دار بينهما، يكشف عن حقيقة تلك الدعوى التى ندعيها. يذكر ابن النديم هذه «الرؤيا» بهدف تفسير كثرة «الكتب الفلسفية وغيرها من العلوم القديمة فى هذه البلاد». لكن منطوق الرؤيا يحيل إلى المقولات الاعتزالية، خاصة فى التحسين والتقبيح؛ الأمر الذى يجعل «أرسطو» ناطقا بالفكر الاعتزالى الذى تبناه المأمون، بل حاول فرضه على العلماء والناس بقوة السلطة ورهبة السيف.

يروى ابن النديم «الرؤيا» كما يلى:

«أحد الأسباب فى ذلك أن المأمون رأى فى منامه كأن رجلا أبيض، مشربا حمرة، واسع الجبهة، مقرون الحاجب، أجلح الرأس، أشهل العينين، حسن الشمائل، جالس على سريره.

قال المأمون: وكأنى بين يديه قد ملئت هيبة، فقلت: من أنت؟

قال: أنا أرسطاليس.

فسُررتُ به وقلت: أيها الحكيم! أسألك؟

قال: سل، قلت ما الحسن؟

قال: ما حسن فى العقل.

قلت: ثم ماذا؟

قال: ما حسن فى الشرع!

قلت: ثم ماذا؟

قال: ما حسن عند الجمهور.

قلت: ثم ماذا؟

قال: ثم لاثم!

وفى رواية أخرى: قلت: زدنى.

قال: من نصحك فى الذهب فليكن عندك كالذهب، وعليك بالتوحيد»(١٧).

ومن الواضح أن منطوق «الرؤيا» يعنى تكريس هيمنة النسق الفكرى الاعتزالى، وذلك اختلافا مع ما يقرره محمد عابد الجابرى من أن الهدف الحقيقى من الحلم ليس ما يقرره على مستوى المنطوق، بل ما ينفيه: «وما ينفيه الحلم بتلك العبارة القوية (ثم لا ثم) ليس شيئا آخر غير الغنوص والعرفان»(١٨).

الدليل على ذلك أن الأشعرية يرددون عن إمامهم أبى الحسن الأشعرى الذى كان معتزليا تتلمذ للجبائى، وكان يناظر مكانه، أن رسول الله (صلعم) ظهر له فى «رؤيا» وعلمه كيف يرد على المعتزلة [١٩]. ثم إنه اعتكف فى بيته يفكر فى كل ما تعلم عن المعتزلة، ثم خرج على الناس فى المسجد الجامع بالبصرة فى يوم الجمعة، حيث «رقى كرسيا ونادى بأعلى صوته: من عرفنى فقد عرفنى، ومن لم يعرفنى فأنا أعرفه نفسى: أنا فلان بن فلان، قلت بخلق القرآن، وأن الله لا يرى بالأبصار، وأن أفعال الشر أنا أفعلها. وأنا تائب مقلع معتقد للرد على المعتزلة» [٢٠].

ولا شك أن «رؤيا» الأشعرى التى يعلمه فيها النبى (صلعم) كيف يرد على أفكار المعتزلة تمثل محاولة لنقض «رؤيا» المأمون التى نطق فيها أرسطو بأفكار المعتزلة، لا فى التحسين والتقبيح فقط، بل فى ترتيب الأدلة (العقل، ثم الشرع، ثم العرف) وفى التركيز على أهمية «التوحيد». كأننا إزاء حرب «نصوص» من نمط نقلى مغاير، يستمد كل نص مشروعيته من مصدر مغاير للمصدر الذى يستمد منه النص الآخر مشروعيته. ولا شك أن «أرسطو» يمثل «العقل» فى حين يمثل «الرسول» «النقل»، فينحصر الصراع بين أولوية العقل على النقل أو أولوية النقل على العقل، وهى قضية جوهرية فى الخلاف بين المعتزلة والأشاعرة.

وفى (مناقب الشافعى) مجموعة من «الرؤى» بعضها رآها الشافعى نفسه، وبعضها رآها الناس. فمن رؤى الشافعى، تلك الرؤيا التى رآها وهو فى الحبس - متهما بالتشيع - فى عصر الرشيد، فطلب من يؤولها له. قال: «رأيت البارحة: كأنى مصلوب على قناة، مع على بن أبى طالب عليه السلام» فقال له المعبر - المؤول -: «إن صدقت رؤياك: شهرت وذكرت وانتشر أمرك» [٢١]، ومن الواضح أنها رؤيا بشارة بمستقبل الشافعى فى لحظة ضيق «السجن».

أما الرؤيا الثانية، فقد رآها محمد بن الحسن البلخى، قال:

«رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم فى النوم، فقلت: يا رسول الله، ما تقول فى قول مالك وأهل الحجاز؟ قال: ليس قولى إلا قولى، قلت: ما تقول فى قول أبى حنيفة وأصحابه. قال: ليس قولى إلا قولى. قلت: ما تقول فى قول الشافعى؟ قال: ليس قولى إلا قولى؛ ولكن قوله ضد قول أهل البدع» [٢٢].

وهى رؤيا تضفى على الشافعى - بشهادة الرسول عليه السلام - مزية على كل من مالك وأبى حنيفة، مردها إلى أنه الإمام الذى تحارب أقواله أقوال أهل البدع.

وقد وصل الإعلاء من شأن الشافعى فى العصور المتأخرة إلى حد الموازاة بين شخصه وشخص الرسول - فى رؤيا رآها أحد الشافعية المتأخرين - وهى موازاة تستمد مشروعيتها ربما من كون الشافعى ينتمى إلى قبيلة قريش، فهو مطلبى من سلالة بنى عبد المطلب بن هاشم. وتحكى الرؤيا على الوجه التالى:

«رأيت ليلة مات الشافعى - فى المنام -: كأنه يقال مات النبى صلى الله عليه وسلم فى هذه الليلة. وكأنى رأيته يغسل فى مجلس عبد الرحمن الزهرى [ابن إبراهيم تلميذ الشافعى كما ذكر فى الحاشية] فى المسجد الجامع. وكأنه يقال لى: يخرج به بعد العصر، فأصبحت، فقيل لى: مات الشافعى، وقيل لى: يخرج به بعد الجمعة، فقلت: الذى رأيته فى المنام، قيل لى: يخرج به بعد العصر... فأرسل أمير مصر: أن لا يخرج به إلا بعد العصر، فأخرج به بعد العصر» [٢٣].

إن هذه الموازاة - فى الرؤيا - بين موت الشافعى وموت رسول الله واضحة الدلالة؛ فالشافعى اشتهر بأنه «ناصر السنة»، بكل ما يعنيه اللقب - بدلالة المخالفة -

من «قـمع البـدع» وهى دلالة الحلم السـالف. ويظل ظهـور الرسـول(صلعم) فى الرؤيا نوعـا من التـأسـيس لمشروعية معرفية، تجدها مثلا عند المتصوفة، خاصة ابن عربى الذى يؤكد أن كتابيه (الفتوحات) و (فصوص الحكم) ليسا إلا بشارات نبوية أمليت عليه، وأنه ليس له فيها سوى جهد «الكاتب»، فهو كلام نبوى كله (٢٤).

إذا جـاوزنا التـراث ـ لغـويا وسـرديا ومـعـرفـيـا ـ إلى النصـوص السـردية الحديثـة والمعاصـرة، فإن نص «نجيب محفوظ» منذ «كفاح طيبة» وحتى (أصداء) سيرته التى نشر بعضـها فى «الأهرام» نص محمل بالرؤى إلى حد الإشباع سرديا ودلاليا. فهل تكون هذه الدراسة المتواضعة جدا دعوة لمزيد من الدراسات ؟! هذا كل ما يطمح إليه كاتبها.

المصادر والمراجع:

أولا: **القرآن الكريم.**

ثانيا: **السيرة النبوية لابن هشام، تحقيق: طه عبد الرءوف**، الجزء الأول، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٥.

(١) ابن حجر العسقلانى: **فتح البارى فى شرح صحيح البخارى**، دار الفكر، الجزء الأول، ص ٢٢.

(٢) الآية «ومن الناس من يشترى لهو الحديث ليضل عن سبيل الله بغير علم...» (لقمان / ٦)، وانظر فى تفسيرها فى الجزء الحادى والعشرين من تفسير محمد بن جرير الطبرى: **جامع البيان فى تفسير القرآن**، دار الريان للتراث، دون تاريخ، ص ٣٩ ـ ٤١.

(٣) **الفتوحات المكية**، دار صادر، بيروت، دون تاريخ، الجزء الثالث، ص ٤٥٣.

(٤) انظر: صلاح الراوى: **الجوانب الفولكلورية فى كتاب حياة الحيوان الكبرى**. رسالة ماجستير مخطوط، كلية الآداب، جامعة القاهرة ـ ١٩٨١، الفصل الخاص بتفسير الأحلام، ص ٣٠١ ـ ٣٢٢.

(٥) **المقدمة**، دار إحياء التراث العربى، بيروت، لبنان، دون تاريخ، ص: ١٠٨.

(٦) الباقلانى: **التمهيد فى الرد على الملحدة والمعطلة والروافض والخوارج والمعتزلة**، تحقيق: محمود محمد الخضيرى ومحمد عبد الهادى أبو ريدة، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٧، ص ٣٥.

وانظر له أيضا: **الإنصاف فيما يجب اعتقاده ولا يجوز الجهل به**، تحقيق: السيد عزت عطارالحسينى، مكتبة نشر الثقافة الحديثة، مصر، ١٩٥٠م، ص ١٣.

(٧) الباقلانى: **الإنصاف** (سبق ذكره)، ص ١٣.

(٨) الباقلانى: **التمهيد** (سبق ذكره) ص ٣٦.

(٩) الباقلانى: **الإنصاف**، ص ١٤.

(١٠) الخوارزمى: **مفاتيح العلوم**، إدارة المطبعة المنيرية، مصر، ١٣٤٢ هـ، ص: ٨١

(١١) الشريف الجرجانى: **التعريفات**، الدار التونسية للنشر، ١٩٧١، ص ٨١.

(١٢) انظر: إبراهيم بيومى مدكور: **فى الفلسفة الإسلامية: منهج وتطبيقه**، الجزء الأول، دار المعارف، ط ٣، ١٩٧٦، ص ٤٠. وانظر كذلك إبراهيم إبراهيم هلال: **نظرية المعرفة الإشراقية وأثرها فى النظر إلى النبوة**، دار النهضة المصرية، ١٩٧٧، الجزء الأول، ص ٣٨ ـ ٣٩، وص ٤٦ ـ ٤٧.

(١٣) إبراهيم بيومى مدكور: فى **الفلسفة الإسلامية**، (سبق ذكره)، ص: ٦٦ ـ ٧٧ . وانظر أيضا: جوزيف الهاشم: **الفارابى**، المكتب التجارى، بيروت، ط ٢، ١٩٦٨، ص ١٤٠، وانظر كذلك: إبراهيم إبراهيم هلال: **نظرية المعرفة الإشراقية** (سبق ذكره)، ص: ١١٤.

(١٤) انظر: **فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال**، تحقيق: محمد عمارة، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢، ص ٣٢.

(١٥) ابن خلدون: **المقدمة**، ص ٩٨.

(١٦) **الفتوحات المكية**، الجزء الثانى، ص: ٣٧٩.

(١٧) **الفهرست**: دار المعرفة، بيروت، لبنان، دون تاريخ، ص ٣٣٩.

(١٨) انظر: **تكوين العقل العربى**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ٣، ١٩٨٨م، ص ٢٤٤.

(١٩) أحمد أمين: **ظهر الإسلام**، دار النهضة المصرية، ط ٥، ١٩٨٢، الجزء الرابع، ص ٦٥.

(٢٠) **الفهرست**، ص ٢٥٧.

(٢١) أبو حاتم الرازى: **آداب الشافعى ومناقبه**، تحقيق: عبد الغنى عبد الخالق، دار الكتب العلمية، بيروت، دون تاريخ، ص: ٧٨.

(٢٢) السابق، ص ٧٢ ـ ٧٣.

(٢٣) السابق، ص ٧٣ ـ ٧٤.

(٢٤) انظر: **الفتوحات المكية**، الجزء الثالث، ص ٤٠٦، وانظر كذلك: **فصوص الحكم**، تحقيق: أبو العلا عفيفى، دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٤٦، ص ٤٧.

لغة عرائس البحر

عبدالفتاح كيليطو*

إن اللغة وبائية: فهى تنتقل من فرد إلى آخر، من جماعة إلى أخرى، من جيل إلى آخر. هذه العدوى طبيعية أو شبه طبيعية؛ إنها فى غالب الأحيان تعيش فى المدح: إننى لا أعرف أحدا يكره التحدث بلغة أبوية (أقول اللغة وليس الخطاب).

وباء اللغة، وباء اللغات. فى البدء لم يكن التنقل المتوحش للغات شيئا قبيحا. فكيف ستصبح الأرض إذا تكلم الناس فى يوم ما لغة واحدة؟ إننى من سلالة بابل، وتبادل الأقنعة لا يخيفنى.

إننا نعرف أن اللغة قدر، اللغات قدر، والخطاب هو فعل الحرية، فكيفما تكون اللغة التى تتحدثون، احرصوا جيدا على اختيار الخطاب الذى تأخذون به. تكلموا لغة آبائكم، لغة جيرانكم (إنكم لن تستطيعوا فعل شئ غير هذا)، لكن اصنعوا خطابكم الخاص، فخطابكم تملكونه وحدكم، يملكه كل واحد منكم، إن الصراع الحقيقى ليس بين اللغات ولكنه صراع بين الخطابات، إننى لا أهتم كثيرا بلغة الكاتب بقدر ما اهتم بخطابه.

يمكن للوبائية اللسانية أن تتسبب فى الاضطراب، لكن تأثيراتها تكون هينة. أما الوبائية الخطابية فهى على كل حال مضرة، ويجب أن تصونوا أنفسكم منها بعلاج مثلى (معالجة الداء بالداء). لا ينبغى أن نرفض خطاب الآخر، وأن نصم آذاننا فى وجه ندائه. فبالعكس، ينبغى الإنصات إليه بتعاطف وبابتسامة حذرة. لكن لا ينبغى السقوط فى الفخ الذى ينصبه: فبخطابه اللزج سيبحث عن كيفية إيقاعكم فى الفخ، فعندما أتكلم بخطاب الغير، فإننى أتكلمه فى شكل معارضة. المعارضة (ليست المحاكاة الساخرة) هى جنس مختلط ممارس للحلم والمسافة. فبين الفينة والأخرى، تنزلق فى عرضه بعض الخطابات الغريبة؛ سآخذها، ولكن ينبغى أن أوقفها عند حدودها.

---

* ترجم هذا النص عن كتاب L'imaginaires de Láutre لعبدالفتاح كيليطو. وقد قام بالترجمة الباحث المغربى **محمد آيت لعميم** الذى سبق أن ترجم لـ «فصول» مقال «الكتاب الغريق» الذى نشر فى العدد قبل السابق (ربيع ١٩٩٤).

الاختلاف الذى لايمكن معالجته! تعبير مطمئن، يجب التفكير فيه، ينبغى الآن أن نجرب دراسته. إن جوهر التفكير فى المتعذر معالجته هو حبس التفكير؛ أن نجعل من التفكير سرابا يتراجع كلما اقتربنا منه. الاختلاف لا يعالج، إنه لدود لا يقبل أية معالجة، ولا أية جدولة للعلاج، بل هو تفكير الدّين الذى ينبغى تسويته فى كل لحظة، ولا يتم ذلك إلا بدين آخر، دين يمحو آخر، لكن المديونية لا تنمحى، وهذا لا يعنى أن المديونية تبقى هى نفسها.

إن التفكير فى الاختلاف الذى لا يمكن معالجته (difference intraitable) يعنى التفكير فى سلب الخط In - trait، سلب الأثر، التفكير فى انعدام الأثر: إن الأثر الممحى، مع كل هذا، هو علامة ثابتة. فإذا كنت على علم بوجود أثر فى مكان ما، فإننى لست فى حقل الاختلاف الذى لا يمكن معالجته.

إن النص العربى القائم بين يدى يدرج فصلا لا يوجد فى طبعة «ماردروس»؛ حيث يتعلق الأمر بحكاية المسافر الذى رمته العاصفة فى ساحل مجهول، والذى استقبل من قبل رجال متوحشين يعيشون على القنص والصيد البحرى. وهم يتسكعون بجانب الشاطئ شاهد مغرقوا السفن أحد المتوحشين يخرج من شبكته قمقما مفتوحا، وترك جنيا يفر منه، طار فى الهواء صارخا: «إنى تبت يا نبى الله». الصياد لم يظهر خوفا ولا دهشة؛ فالقماقم تمثل مشهداً يوميا بالنسبة إليه وإلى أفراد عشيرته.

إن العفريت مسجون داخل القمقم إلى الأبد (سليمان له السيطرة على الإنسان والحيوان والجن). والقرون تمر، ولكن العفريت لا يدرى، داخل قمقمه، أنه فقد مفهوم الزمن؛ فهو يبادر بإعلان توبته بمجرد أن يطلق الصياد سراحه لأنه يعتقد أن سليمان لا يزال حياً. داخل القمقم الجنى ثابت فى ماضيه فى لحظة من الماضى. إن الحكاية لا تقول ما جرى له لما تبين له أنه مخطئ، ولاحتى أنه وعى التحول الواقع فى العالم.

إن استحضار سليمان أثار بعمق الخليفة؛ لقد أمر بإحضار القمقم الذى يوجد فيه الجنى.

فى نهاية الحكاية، وبعد بحث طويل، جمع له بائنى عشر قمقما نحاسيا:

«فتحها [...] واحدا تلو الآخر وفى كل مرة يخرج منها دخان شديد الكثافة يتحول إلى شيطان مخيف، يرتمى تحت قدمى الخليفة ويصيح: أطلب المغفرة من الله ومنك يامولاى سليمان، ثم يختفى مخترقا السقف، والحاضرون مندهشون».

نلاحظ أن هناك سوء تفاهم والتباساً؛ فالجنى يعتقد أن إطلاق سراحه ليس من طرف الخليفة عبدالملك، ولكن من طرف سليمان. إنه ذهب دون أن يهتم أحد بإخراجه من وهمه. وهنا توجد «موضوعة» Theme تتواتر بكثرة فى القصة كما سنرى: إنها الازدواجية الزمنية، تجاور زمنين يفصل بينهما ثمانية عشر قرنا: اللقاء غير المنتظر لتمثلين؛ خاصة اللاتماثل الأساسى: المعرفة من جهة، واللامعرفة من جهة أخرى. إن الخليفة يضبط الزمن، بالمعنى الذى يفرق فيه بين الماضى والحاضر. أما بالنسبة إلى الجنى، فليست لديه أية فكرة عن المدة الزمنية التى قضاها فى قمقمه؛ فهو لا يعرف سوى بعد واحد للزمن، ليس الماضى وليس الحاضر.

إن البحث عن القماقم النحاسية تم بواسطة ثلاثة رجال: الطالب رسول الخليفة، وموسى بن نصير حاكم الأندلس، والشيخ عبدالصمد؛ شيخ كبير مر من جميع الأمكنة المأهولة فى الأرض. وهو، الآن، يقضى أيام شيخوخته فى تسجيل معارفه المكتسبة، من حياة سفر

متواصلة، بعناية للعصور الآتية. هذا الشيخ متعدد اللغات؛ فهو يعرف الإغريقية والفارسية والعبرية والحبشية والهندية والسودانية، وقد استدعى لأنه الوحيد الذى يعرف مكان الجبل القريب من البحر، الذى يحتوى على قماقم النحاس. إن هذا الشيخ لم يزر أبداً هذا الجبل، لكنه يعرفه ويعرف - عن طريق الرواية والسماع - البحر البعيد، الذى يحتاج إلى سنتين للوصول إليه وسنتين للرجوع منه.

يجب على أن أفكر فى الآخر، الآخر المطلق، هذا الأخير ينبغى أن يكون عنيداً، وأن لا نتمكن من استرداده، إننى أعرف مسبقا أننى لا أنتظر منه شيئا، إلا تأكيد مغايرته وغرابته. إن الغرابة لا علاقة لها بالعجيب الذى ننتقل عبره خلال زمن طويل جداً أو أقل، وننتهى بمغادرته بارتياح لنعود إلى المألوف، إلى الأسرة، إلى الألفة. إن «أوليس» و«سندباد» يعتبران مسافرين فقيرين ما فتئت الغربة تنخزهما: إنهما لم يعيشا الغرابة إلا بصورة عرضية، فالغرابة المطلقة تقصى إمكان العودة. هناك فى مدخل الجحيم لدى Daute جملة رائعة:

«اتركوا كل أمل أيها الداخلون».

أى أمل يجب التخلى عنه؟ إنه العودة؛ فالجحيم هو مكان اللارجوع، مكان الجنون الخالص، لا يمكن أن تتفاوض مع المجنون، لا يمكن أن تلين جانبه، فالمجنون الخالص يرفض المعالجة؛ إذ ليس هوهو. أو، بتعبير آخر، إنه شخص آخر يسكنه الشيطان العنيد، يملكه بالمعنى الحرفى. أصل الآن إلى الاختلاف الأكثر تعذرا على المعالجة: إنه الموت، الموت العنيد فى قمته. إن سقراط اختار موته لأنه لايريد أن يتفاوض مع الأثينيين، لقد ألزم نفسه المعالجة بالسم، إنه لا يريد التفاوض مع الحياة، لقد كان لدى سقراط ضعف، لأنه تفاوض مع الموت، ولقد تفاوض أيضاً مع الحكى، لقد طلب فى يوم من الأيام من بروتاجوراس أن يضع له برهانا، وأجابه هذا الأخير بقوله:

«لا أرفض لك طلبا، سقراط، لكن أتريده فى شكل أسطورة أم على هيئة خطاب تفسيرى»[1].

لكى نستحضر الاختلاف الذى لا يمكن معالجته، لا أرى حلاً أفضل من حكاية قصة؛ قصة جميلة مادمت لا أخترعها، إننى أستعيرها من (ألف ليلة وليلة). إن الحكايات الجميلة هى التى حكيت من قبل.

«قصة مدهشة لمدينة النحاس»[2]، هكذا العنوان، معدنى وخارق، ماذا تحكى هذه القصة؟ إنها تحكى البحث عن قصة أخرى. ينبغى أن أثبت هنا أن كلمة «قصة» بالعربية، التى تعنى حكاية، قريبة من الفعل «قص» الذى يعنى «السير وراء الشخص خطوة خطوة» و«تتبع الأثر». إن شهرزاد لا تدعى أبداً أنها مخترعة القصة أو القصص التى تحكى. إنها تكتفى فقط بروايتها، بنقلها، بقولها؛ فالقصة ليس لها من أصل سوى أثر الذاكرة، لن نعرف أبداً من أين استعارته (السؤال لا يطرح فى «ألف ليلة وليلة»).

فى أحد الأيام كان الخليفة الأموى عبدالملك يحادث كبار مملكته، وكان الحديث يدور حول «القماقم النحاسية القديمة التى تحتوى على دخان أسود غريب يتخذ شكل عفريت».

وبما أن الخليفة كان يشكك فى حقيقة أشياء مؤكدة، قال له أحد الحاضرين، وهو الطالب:

«بالفعل يا أمير المؤمنين هذه القماقم النحاسية ليست إلا تلك التى سجنت فيها، فى العصور القديمة، العفاريت العاصية لأوامر سليمان، والتى ألقيت فى قعر البحر الجائر فى أقصى المغرب، فى أفريقيا الغربية،

والدخان يخرج منها هو الأرواح المتبخرة للشياطين الذين لايفتأون يأخذون، شكلهم العجيب عندما يخرجون إلى الهواء»[٣].

ففي دمشق بالشرق يقيم الخليفة، وفي هذه المدينة جئ له بالقماقم وفيها فتحت. لكن أين نقب عنها؟ نقب عنها بالمغرب بلد الشمس الغاربة، إن البحث تتبع مسيرة الشمس من أفق الولادة إلى أفق الموت، ووراء المغرب ليس هناك سوى الظلام... المغرب لا يعكس فقط غروب الشمس ولكن أيضا الغرابة... فالجذر (غ - ر - ب) يوجد في قلب أفول الشمس (مغرب)، وفي العجيب والخارق (غرابة). بعبارة أخرى، بلد حيث تموت فيه الشمس، بلد ينتج أشياء غريبة وسحرية.

إن مكان البث ليس محدداً بدقة، نعرف أن جوهر الجغرافية العجائبية هو رفض تحديد المكان. إن البلد العجيب الخالص هو الذي لا يضمن الرجوع؛ يمكن أن نصل إليه، لكن يجب أن نفقد الأمل في العثور على أثر الطريق المعبور، ندخل في عالم الغرابة. إن المسافرين يقرأون عبارة بالإغريقية تذكرنا ببيت Daute المذكور أعلاه: «أيها المسافرون الشجعان الذين استطاعوا الوصول إلى الأراضي الممنوعة الآن لا تستطيعون الرجوع القهقري». كل ما تذكره الحكاية هو نقطة الانطلاق التي هي الأندلس، وأن البحث دام سنوات، وأن هناك قطراً واسعاً ينبغي اجتيازه وأرضاً مسكونة بالجن لم تطأها أقدام بشر.

في الطريق التقى المسافرون بجني، ليس جنيا مسجونا في القمقم لكنه جني مربوط بأحد الأعمدة، ولا يظهر فوق الأرض سوى نصفه الأعلى. ورغم كل المحاولات، لم يستطع أن يكسر سلاسله أو أن يخرج نصفه الأسفل، بالرغم من أن له أربع أياد يمكنه الاعتماد عليها ليتخلص من عقاله. وله جناحان يمكنانه من الطيران، لكنه مأسور تماماً. ما يمكن أن يفعله هو اعترافه بالخطأ الذي جعله مذنبا في حق سليمان، والذي استحق عليه هذا العقاب الشديد. صدره ورأسه ظاهران، في الهواء، لكنهما في العمق خاضعان لجزئه الأسفل، الأعلى والأسفل، النور والظلمة، الحركة والثبات. إن المسافرين استمعوا لقصته ثم أسرعوا وتركوه في مصيره المأساوي.

لقد خشي المسافرون أن يتحرر الجني من سلاسله، من نصفه المدفون، ويجرهم معه (لكن أين وفي أي زمان؟). إنهم يخشون كذلك أن يطلب منهم أن يساعدوه على الخلاص. وهذه الفكرة وحدها تجعلهم قلقين، فهل يمكن أن نرفض إعانة كائن يعاني؟ إن تحرير جني يعني تحرير قوى اللاشعور المنسية؛ إنه شكل آخر للمتعذر معالجته: اللاشعور يقبل التسوية، يقبل التفاوض مع الشعور، لكن بشرط أن يعود هذا الأخير إلى الوراء، أيضاً أمام الجني. أليس هناك سوى طريق واحد ممكن، تفاوض واحد ممكن؛ هو التراجع.

فيما بعد، وصل المسافرون إلى المدينة التي تهب الحكاية عنوانها: المدينة ذات الأسوار النحاسية، على أحد الأبواب «نقشت صورة بارزة لفارس من ذهب ساعده ممتد ويده مفتوحة»، وعلى راحة يده نقشت بعض الحروف الإيونية Ionieu التي فكها وترجمها الشيخ عبدالصمد بما يلي: «افرك اثنتى عشرة مرة المسمار الذي يوجد في سرتي»[٦].

في الفركة الثانية عشرة فتح الباب ورأى المسافرون حراسا «أحدهم كان قائماً وفي يده المسمار والسيف المسلول والآخرون جلوس أو منبطحون». توجه إليهم عبدالصمد بكل اللغات التي يعرف، لكن لم يتلق جوابا «قام بكل إشارات التحية المتداولة عند شعوب كل الأصقاع التي مر بها، لكن لا أحد من الحراس تحرك وكل واحد بقي ثابتا في الحالة نفسها كما في البداية». إن الإحساس بزمن معلق يحدد دائماً عندما يكشف المكتشفون مدينة يكون سكانها «متوقفون في إشاراتهم

وحركاتهم بمجرد أن شاهدهم أحد من الناس، ويقولون إنهم لا ينتظرون سوى انصراف الغرباء لكى يعودوا إلى مشاغلهم المعتادة (٧). فى كل ناحية كتابات بالإغريقية تتحدث عن غرور الأشياء وزوال الحياة البشرية.

كل سكان المدينة النحاسية مسحورون، تشعر بأنهم نائمون، فى حين هم ميتون، ليس بينهم واحد عاش ليحكى قصتهم، غير أنهم فوضوا للكتابة تخليد ذكرى المجاعة التى أفنتهم، لا يستطيعون الكلام لكنهم كتبوا. الكتابة مرتبطة فى جزء منها بالسحر. الغياب يعتبر حضوراً والموت يتخذ شكل الحياة.

بعد أن زار المسافرون هذه المدينة التى تشبه قمقما نحاسيا مدهشا، تابعوا بحثهم فوصلوا إلى ساحل؛ حيث تعيش مجموعة من الرجال السود يشتغلون بتجفيف شباك صيدهم، فسألوهم عن قماقم سليمان، ثم تلقوا منهم (بالعربية) الجواب التالى: «فيما يتعلق بالقماقم التى تحتوى على العفاريت، لاشئ أسهل من أن نعطيها لكم ما دام لدينا فائض، إنها عدتنا فى الطبخ، يمكن أن نزودكم بها متى شئتم». انتهى البحث، ونهاية القصة وصلت بالبداية، والحلقة أقفلت.

لم يبق سوى تتبع مسيرة الشمس فى الجانب المعاكس، فالرجال السود أهدوا إلى ضيوفهم، بالإضافة للقماقم، بنتين من بنات البحر؛ أى عروستين من عرائس البحر.

«لهما وجه كالقمر ونهدان رائعان، مدوران ومتينان مثل حجر البحر الأملس، لكنهما يفترقان، بدءا من السرة، لبدانة هى وقف على بنات البشر، وعوضتا بجسد الحوت حيث تحركان مؤخرتيهما يمينا وشمالا كما تفعل النساء عندما ينتبهن إلى أننا نراقب مشيتهن».

إن الحكاية لا تقول ما يفعل رجال الساحل البعيد بعرائس البحر التى يصطادون، فى حين تتحدث عن فعلهم بالقماقم النحاسية. ما اللغة التى تتحدث بها عرائس البحر؟ فى نهاية الحكاية، الاثنا عشر عفريتا الذين أطلق سراحهم الخليفة اخترقوا السقف. لم يبق شئ من عالم الغرابة سوى عروستى البحر، لكنهما ما لبثتا أن «ماتتا بالهزال والحرارة»؛ إنهما تبخرتا بالطريقة نفسها التى تبخرت بها العفاريت، معهما ينمحى كل أثر للـ«هناك»، للعالم الآخر. فبالنسبة إلى مجموعة من القراء، العفريت هو الندم الأبدى، وعروس البحر هى الحسرة الأبدية.

الهوامش

(١) بروتاجوراس، انظر H. Weinirich **البنيات السردية للأسطورة**، poetique. 1970، ص ٢٥.

(٢) **ألف ليلة وليلة**. ترجمة: ماردروس ـ Coll. Bonquins Mardrus. الجزء الأول. ص ٧٨١ ــ ٧٩٦.

(٣) طبعة ماردروس تختلف فى نقاط عدة عن النص العربى كما نقرأه فى طبعات متداولة، وأحيانا أعدل بلطف ترجمة Mardrus.

(٤) لن يكون من نافلة القول ذكر رأى Schelling: «كم هم قلائل أو كثر الذين يعرفون ماضيا حقيقيا! فالإنسان الذى لا يستطيع أن يقاوم ماضيه لا ماضى له، أو بعبارة أخرى لا ينجح أبداً فى التخلص منه. إنه يعيش باستمرار» (هذا الرأى استشهد به Hans Robert Jauss فى كتابه **Pour une estetique de la reception 163.** (**من أجل علم جمال التلقى**). Gallimard 1978 p. 163.

(٥) لا أحد من شخصيات الحكايات يمكن اعتباره بطلا للبحث. ليس هنا سوى وظائف؛ الخليفة ورسول الخليفة والقيم على الرحلة والمرشد. البطل هنا جمعى: جماعة تواجه جماعات أخرى.

(٦) هذه القصة تشتمل على سمات عدة تقربها من حكايات الخيال العلمى.

(٧) هؤلاء الرجال اندهشوا من رؤيتهم المسافرين ثم سألوهم هذا السؤال: «هل أنتم بشر أم شياطين؟». إننا دائماً نعتبر شياطين بالنسبة إلى شخص آخر. نلاحظ أيضاً أن التقنية البدائية لهؤلاء الرجال تقابلهم بساكنى المدينة البرونزية الذين يتوفرون على إنسان آلى وعلى الآلات متقنة الصنع.

قصص الحيوان

بين موروثنا الشعبى وتراثنا الفلسفى

فريال جبورى غزول*

تنطلق هذه الدراسة من هاجس العلاقة بين «تفكير العامة» و«فكر الصفوة». هل هناك قطيعة إبستمولوجية بينهما أم أن هناك تراسلا خفيا؟ وأقصد بتفكير العامة طريقتهم فى صياغة منظورهم للعالم، كما نجده فى المقولات والأمثال والحكايات المتداولة بين عامة الشعب المحكومة، وفى غالب الأحيان المقهورة. ولا أقصد بتفكير العامة ما تبثه قنوات الإعلام التى يحتكرها الحاكمون من أفكار ومواقف، هذا مع التسليم بأن المقهورين كثيرا ما يتبنون مقولات قاهريهم دون وعى. فالمقهور بطبعه مزدوج الرؤية ـ خاصة عندما لا يمارس التأمل ـ فهو من ناحية يقاوم الأطروحات المفروضة عليه التى تقهره، ومن ناحية ثانية يتشبع بالسائد ويقوم لاواعيا باتباع نهج القوى القاهر. أما ما أقصده بتعبير «فكر الصفوة»، فهو الخطاب المقنن والمدروس الذى تقدمه نخبة المثقفين ليشكل الثقافة الرفيعة. والمثقفون ـ كما لا يخفى على أحد ـ ليسوا فئة متجانسة؛ فهناك الذين يمهدون لتمرير مقولات القاهر ـ قناعة منهم أو «وصولية» ـ وهناك من يقف فى خندق المقهورين، مدافعا ومقاوما للخطاب المهيمن. وطبعا تختلف أساليب التبرير والدفاع؛ فهناك من يماشى القاهر باسم «الواقعية»، وهناك من يماشيه باسم «الحرية» وغيرها من المصطلحات التجريدية التى لا يمكن لعاقل أن يقف ضدها. كما أن المثقف الذى يعارض قد تكون معارضته من منطلقات مختلفة ومرجعيات متباينة؛ فمنهم من يدافع عن «الشعب» ومنهم من يدافع عن «الحق».. إلخ.

إذن، فالعلاقة بين تفكير سواد العامة وتفكير النخبة المثقفة، فى حقبة ما، أمر صعب البت فيه؛ لازدواجية العامة ولثنائية النخبة. فهناك الكثير من المأثورات التى تجعل من الفكر الشعبى فكرا محافظا مستبدا؛ وغيرها، على العكس، يؤكد انفتاحه ومرونته. وما يصح على الشعب يصح على النخبة؛ فمثقف السلطة الحاكمة غير مثقف الطبقات المسحوقة. فمن الخطأ المنهجى، إذن، أن

* أستاذ الأدب المقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

نحاول استقراء العلاقة بين الذهنية الشعبية المقاومة وخطاب النخبة الثقافية حليفة السلطة، كما أن من الخطأ أن ندرس علاقة الذهنية الشعبية الغارقة فى الأساطير والتواكلية مع فكر جماعة مثقفة تنحو إلى التعبئة والاعتماد على الذات. فى هذه الحالة، سنجد ولابد القطيعة، بل إن البحث فى العلاقة يكون محكوما مسبقا بهذه الهوة فى التوجه.

وحتى تصح المقارنة، يجب أن يكون هناك حد أدنى من التوازى؛ كأن نقارن بين المثقف العضوى فى الشمال مع مثيله فى الجنوب، أما أن نأخذ مثقفا تقليديا من الجنوب ونقارنه بمثقف عضوى من الشمال، فهذا يفقد المقارنة غائيتها؛ وهى تعيين الأواصر بالإضافة إلى تحديد الاختلافات.

ومما لا شك فيه أن هناك علاقة حميمة بين الأدبيات الشعبية والأدبيات الرفيعة (وأنا لا أقصد بكلمة «رفيعة» قيمة، وإنما أقصد تمييزا متعارفا عليه يفصل إنتاج النخبة المتخصصة المحترفة عن إنتاج العامة الدارج والجماعى). فحتى فى الأنظمة التى تؤكد الفردية ـ كما فى المجتمعات الرأسمالية ـ نجد سرقات أدبية «رفيعة» من الإبداع الجماعى. وهذا لن يحتاج إلى دليل فى سياق الأدب والموسيقى والرسم وبقية الفنون، ولكن هل يتم هذا أيضا فى مجال الفكر والعلم؟ هل هناك علاقة ـ مهما كان نوعها ـ بين «العلم الشعبى» و«العلم الرفيع»؟ فى حقيقة الأمر، نجد شيئا من هذا فى الطب؛ فكثير من العقاقير ومن النصائح الطبية بشقيها الوقائى والعلاجى مأخوذ عن الطب الشعبى. هل هذا مجرد توارد وتقاطع أم أن العلم يفيد من المعرفة الشعبية؟ إن الشركات متعددة الجنسية تسارع هذه الأيام لدراسة وإنتاج أدوية وعقاقير من شجرة التيم التى طالما استخدمها الشعب الهندى الحافى. لكن هذه الشركات ستقوم بتجهيز الأدوية بشكل سلعى وحرفى يعزز من قيمتها المادية، بينما تطمس العلاقة بين الطب الشعبى وطب المؤسسة؛ وذلك لأغراض لا ترتبط بالعلم والتعليم بل بالسوق والتسويق.

كل هذه «السرقات» ـ أدبية أو علمية أو فكرية ـ من الشعوب الصامتة والطبقات المصمتة، تجعلنا نفكر فى العلاقة بين الإفراز الثقافى الظاهر للنخبة والفوران الثقافى الباطن للعامة. ودون شك، إن «الظاهر» أو «الرفيع» ليس نقلا ميكانيكيا بل هو إعادة إنتاج أو بلورة تسمح باستخدامه مرجعا معتمدا. ولابد أن تكون هناك إضافات فردية للمبدع أو المفكر حتى عندما «يأخذ عن» أو «يسرق من» أو «يتناص مع» الثقافة الشعبية. ويقال إن الشاعر الأكبر هوميروس لم يفعل أكثر من إعادة إنتاج أقاصيص الحب والحرب اليونانية المتداولة بين الناس بأسلوبه الفذ. ومن المعروف أن المسرحيين اليونانيين صاغوا الأساطير الإغريقية الشائعة أدبيا، مما جعل لها قيمة أمهات النصوص، مع أنها حقيقة بنات النصوص الشعبية. ترى هل ما ينطبق على الأدب الإغريقى، بوضوح لا شك فيه، ينسحب أيضا على الفلسفة والفكر؟ هل كان أمبادوقليس فيلسوفا شاعرا لأن الفكر والوجدان كانا مندمجين بين أبناء أرضه، بينما استعان أفلاطون بالحوار لأن النقاش كان جزءا من الحياة الأثينية فى مقاهيها وحاناتها، وهل يمكن اعتبار محاوراته صياغة رفيعة لثقافة المقهى الشعبية؟

انطلاقا من هذا الهاجس، ووعيا بمزالق التعميم والتباس المناهج، شرعت فى دراسة جنس أدبى محدد هو «قصص الحيوان» فى مصدرين شهيرين أحدهما ينتسب إلى الموروث الشعبى وهو (ألف ليلة وليلة)، والآخر ينتمى إلى التراث الفلسفى وهو (رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء). واختيار هذين العملين يرجع إلى كونهما يشتركان فى ملامح عدة، فهما متزامنان ومتجذران فى منطقة واحدة، وموسوعيان، ومن إسهام

جماعى، ويخصصان مساحة واسعة لقصص الحيوان. وقد يعترض معترض على كونهما غير قابلين للمقارنة لأن أحدهما إبداع أدبى والثانى فكر فلسفى. ولكن من المعروف أن العامة تضمّن أطروحاتها الفلسفية فى قصصها وأشعارها وأمثالها. كما أن الفلسفة كثيرا ما تنحرف عن خطابها الاستدلالى لتتوسل بالأدب، أمثولة أو شعرا، لتقدم صميمها. و(رسائل إخوان الصفاء) فى استخدامها الجنس الأدبى ليست استثناء؛ فقد ذهب فى هذا كثير من الفلاسفة، منهم أفلاطون والسهروردى وابن طفيل. والغرض من دراستى هواستطلاع التطابق والاختلاف فى بنية القص ودلالتها ووظيفتها فى العملين الكبيرين: «الوضيع» و«الرفيع».

لقد قام المفكر الإيطالى جرامشى بالربط بين ما سماه «الحس العام» من جانب و«الفلسفة» من جانب آخر[1]، وأكد دور المثقف فى نقل الحس العام بلاوعيه إلى مجال الفلسفة الواعية حتى يمكن نقده وتأمله وتقويمه ليصبح فاعلا فى حركة التاريخ، فالإدراك عند جرامشى آلية مهمة لتغيير الواقع. فالحس العام لا يمكن صده لأن له شعبية متغلغلة فى النفوس، ولكن يمكن تحويله إلى فلسفة بمعنى الحس الواعى، حتى يمكن أن يسهم فى عملية التغيير إلى الأحسن. وبنقل الحس العام إلى ميدان الفلسفة، يتحول الوجدانى إلى المعرفى، ويصبح بالتالى من الممكن وضعه فى محك النقد والجدل.

إن قصص الحيوان ليست قصصا واقعية عن سلوك الحيوانات، وإنما هى أمثولات يتحدث فيها الحيوان مثل البشر، ويكون قناعا فيها لمنطق إنسانى. وتنسب المجموعة الأولى من قصص الحيوان الأمثولية فى التراث الإغريقى إلى إيسوب فى القرن السادس قبل الميلاد، وقد «قامت الأمثولات الإيسوبية بتوصيل الدروس الأخلاقية والهجائية فى أبيات شعرية شديدة الإيجاز والجفاف»[2]. وفى فرنسا قام جان دى لافونتين ـ الذى أسهم فى إعلاء شأن هذا الجنس الأدبى ـ برفع الأمثولة الحيوانية إلى مستوى فلسفى وموقف أخلاقى، بينما قام إيفان أندريفييتش كريلوف ـ الذى نشر هذا النوع الأدبى فى روسيا ـ بتوظيف قصص الحيوان الأمثولية فى النقد الاجتماعى[3]. وقد احتلت قصص الحيوان جانبا مهما من جوانب النتاج القصصى عند العرب. ومن أشهر قصص الحيوان بالعربية (كليلة ودمنة) التى ترجع أصولها إلى «الأسفار الخمسة» (البنجاتنترا) الهندية الأصول ، والتى قام بتعريبها ابن المقفع عن ترجمتها الفارسية الوسيطة. وقد تكاثرت الترجمات والاقتباسات والمحاكاة لهذه القصص على مد القرون، فى مختلف أنحاء العالم[4].

إن وظيفة قصص الحيوان بصورة عامة تعليمية؛ فهى ترسم سلوكات الإنسان فى الحياة ومغبة الغفلة والطمع والتهور، .. إلى آخره، وكيف يمكن أن يقوم الإنسان بالتعايش مع الآخرين فى الدنيا. وقد تكون الأمثولة داعية إلى قيم إنسانية أو على العكس إلى قيم انتهازية، ولكن دروسها تنسحب على «الآن» و«الهنا» أكثر مما تتواصل مع عالم الغيبيات. وفى مقابلها، نجد قصص التقوى والصالحين، وغرضها تقديم القواعد والمبادئ التى تضمن حياة الآخرة. إن السبب فى عرض هذه الدروس على ألسنة الحيوانات فى قوالب قصصية هو الإثارة كما يقول إخوان الصفاء:

«وجعلنا بيان ذلك على ألسنة الحيوانات ليكون أبلغ فى المواعظ وأبين فى الخطاب وأعجب فى الحكايات وأظرف فى المسامع وأطرف فى المنافع وأغوص فى الأفكار وأحسن فى الاعتبار»[5].

١ ـ نمطية قصص الحيوان:

نقع على قصص الحيوان للمرة الأولى فى (ألف ليلة وليلة) فى القصة الإطارية، عندما يحكى الوزير لابنته شهرزاد حكايات الحيوان ليصدها عن رغبتها فى زواج شهريار وإصلاحه أو موتها فداء لبنات جنسها ودينها:

«فقال أخشى عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع»[٦].

وطلبت شهرزاد من والدها أن يعلمها بما جرى فحكى لها القصة المعروفة لصاحب الزرع الذى كان يعرف لغة الحيوان، فسمع حوارا بين الثور والحمار، يغبط الأول الثانى لراحته، حيث يجد الأكل والنظافة وقلما يركبه صاحبه، بينما الثور يعمل بلا توقف، فنصحه الحمار بأن يتمارض. ولعلم صاحب الزرع بالمؤامرة، أخذ الحمار ليعمل عوضا عن الثور، مما جعل الحمار يندم على نصيحته، واستدرك الأمر بأن زعم للثور أن صاحب الزرع سوف يذبحه إذا بقى مريضا. وهذا بدوره جعل الثور يبدى نشاطا غير عادى ليعبر عن تعافيه. فلما رأى التاجر ذلك ضحك. ولما طالبت زوجه بمعرفة سبب ضحكه امتنع عن البوح لأن ذلك سر إذا أفشاه فإنه يموت، ولكنها أصرت ورفضت التراجع. فقرر أن يحقق رغبتها حتى وإن كانت ستؤدى إلى موته، وذهب ليتوضأ فسمع كلبه يؤنب الديك لمرحه بينما سيده على وشك الموت، فتساءل الديك عما يحدث، وعندما استوعب الأمر أدان سيده المغفل. فها هو الديك يحكم خمسين زوجة (دجاجة) وسيده لا يقدر على زوجة واحدة! فالأولى به أن يضرب زوجه حتى تتوب. وفعلا، عندما قام صاحب الزرع بضرب زوجه تراجعت عن طلبها واستكانت له[٧]. هذه القصة، على رمزيتها التى ترمى إلى عدم المبادرة وإلى عدم الإصرار، لم تغير من موقف شهرزاد.

ونجد عند التأمل فى هذه القصة قصتين فى حقيقة الأمر؛ إحداهما هى قصة «الثور والحمار» والثانية قصة «الكلب والديك». وتبدأ القصة الأولى بالتفاوت القائم بين الحيوانين؛ فالثور يعمل بلا انقطاع فى حرث الأرض والحمار يعيش مخدوما، ونادرا ما يستخدم لحمل صاحبه. فالوضع فى هذا المشهد الأول من القص غير متوازن؛ فالحمار «فوق»، إن صح التعبير، والثور «تحت» فى ميزان القوى. ويقوم الحمار بإقناع الثور بالتظاهر بالمرض حتى يتحاشى العمل المتعب، ولكن سيدهما الذى يعرف لغة الحيوان يقوم بتسخير الحمار عوضا عن الثور المتمارض لحرث الأرض. ففى هذا المشهد الثانى نجد الوضع منقلبا؛ فالثور «فوق» والحمار «تحت».

وعندما يندم الحمار على نصيحته التى أودت براحته، يقوم باختلاق حكاية ليتخلص من هذا الوضع، وذلك بإقناع صاحبه بأن استمرار تمارضه سيؤدى إلى قتله تخلصا من عبئه. ويصدق الثور كلام الحمار فيعلن فى اليوم التالى عن صحته وحيويته فيساق هو لحرث الأرض. وهكذا نجد فى هذا المشهد الثالث الوضع الأول مكررا ومسترجعا. ويمكن القول ـ مع الاستعارة الموسيقية ـ إن فى هذه القصة ثلاث حركات لحنية، وتصويريا يمكن القول بأنها تناظر الأرجوحة.

إن هذه القصة تختلف عن قصة «الكلب والديك» التى تسرد فى هذا السياق والتى تفتقر إلى حدث؛ فهى فى حقيقة الأمر ليست إلا حوارا بين كلب وديك يقوم فيه الأخير بتعريف علاقته مع زوجاته اللواتى يديرهن بذكاء، على عكس سيده المتحير بزوجة واحدة:

«أنا لى خمسون زوجة أرضى هذه وأغضب هذه وهو ما له إلا زوجة واحدة ولا يعرف صلاح أمره معها فما له لا يأخذ لها بعضا من عيدان التوت ثم يدخل حجرتها ويضربها حتى تموت أو تتوب ولا تعود تسأله عن شئ»[٨].

إن وقع هذه القصة عند المتلقى لا ينبع من تحويل الأوضاع، كما حدث فى قصة «الحمار والثور»، ولكن من إعادة تقييم وضع ما. فالقصة سردت فى أول الأمر من وجهة نظر صاحب الزرع الذى يجد نفسه واقعا فى

محنة (إما أن يرضى زوجه ويموت، أو يعيش مع امرأة نكدة) مما يجعل المتلقى يتعاطف معه ويحس بمصيبته. ولكن هذه المصيبة تعاد صياغتها من وجهة نظر أخرى ترتبط بمنظور الديك. وفى نقل العدسة الروائية (من صاحب الزرع إلى الديك) يتعدل المنظور ومجال الرؤية ويصبح لدى المتلقى تقييم مخالف للوضع ذاته[٩]. إن الديك - فى حقيقة الأمر - ليس إلا ذريعة أو قناعا لفرض إضفاء التغريب على المشهد المعطى سابقا. فالديك يسقط من حسابه تماما العلاقة العاطفية التى تربط سيده بزوجه:

«كان يحبها محبة عظيمة لأنها بنت عمه وأم أولاده»[١٠].

فكل ما يرى الديك هو عبثية طلب الزوجة وسخفه؛ أى أن عدسة الراوى أسقطت من مجالها جانبا من العلاقة المركبة، وبذلك حجبت الدافع النفسى عن المتلقى فى تلك اللقطة، مما جعل التقابل يتم بين ربكة السيد مع زوجه الوحيدة وسيطرة الديك على زوجاته الخمسين. وهذا بدوره يؤدى إلى التشكيك فى ذكاء السيد وتعزيز دهاء الديك فى هذا الموقف السردى.

تقدم القصتان المذكورتان نوعين متميزين من الآليات السردية. وسأشير من الآن فصاعدا إلى النمط الأول بالنموذج التأرجحى وإلى النمط الثانى بالنموذج التغريبى. فى الأول، المحور ثابت ومنزلة الشخصيات متحولة. وفى الثانى، الشخصيات ثابتة والمحور يتحول. ويفرض النموذج التأرجحى النظرة المحيطة بمجموعة العلاقات الداخلة فى القص، بينما يفرض النموذج التغريبى ازدواجية المنظور وبالتالى يخلق توترا إدراكيا يحل لصالح فكرة ما. ينبع النمط الأول من متابعة ما يجرى، والثانى من مقارنة ما يجرى. فى الأول نجد تذبذبا بين وضعين؛ وفى الثانى تعليقا تهكميا على الوضع المبدئى. وتحمل بنية التأرجح العمودية بين «الفوق» و«التحت» مسؤولية المعنى، بينما نجد التجاور الأفقى بين منظورين فى بنية التغريب أساسيا لتوصيل الدلالة.

وفى حديث شهرزاد نجد مباشرة بعد «سيرة عمر ابن النعمان» مجموعة من قصص الحيوان، وهى تسرد بناء على طلب شهريار:

«ثم أن الملك قال لشهرزاد أشتهى أن تحكى لى شيئا من حكايات الطيور»[١١].

ويضيف عندما تنتهى من هذه القصص:

«لقد زدتنى بحكاياتك مواعظ واعتبارا فهل عندك شيئا [كذا] من حكايات الوحوش»[١٢].

وتقضى شهرزاد الليالى ١٤٦ - ١٥٣ فى سرد هذه الأمثولات الحيوانية. كما أننا نقع على استخدام مكثف لقصص الحيوان داخل «حكاية الملك جليعاد وابنه وردخان» التى ترد فى الليالى ٨٩٩ - ٩٣٠. وفى المجموعة الأولى تقوم شهرزاد بسرد حكاية «الحيوانات والنجار». وتنمذج هذه القصة بنية الأمثولة الحيوانية التى أشرنا إليها باسم البنية التغريبية. فهى تقدم الإنسان من وجهة نظر الحيوانات الوحشية والأليفة. فالإنسان كما تقول البطة على لسان شاعر:

«يعطيك من طرف اللسان حلاوة
ويروغ منك كما يروغ الثعلب»[١٣].

ويمكن تلخيص القصة كما يلى: ذهب الطاووس وزوجه إلى جزيرة، طلبا للحياة الآمنة. وهناك يقابلان بطة مذعورة تحكى لهما خوفها من ابن آدم وحلمها بأذيته. وتقابل هذه البطة بدورها شبلا يردد نصيحة والده الأسد بأن يتحاشى ابن آدم. وبعدها يأتى الحمار ثم الفرس ثم الجمل، وكل واحد منهم يحكى عن استغلال الإنسان له. أما الشبل فيحلف يمينا بأن ينتقم ممن ظلم رفاقه. وبعدها يقابل نجارا يحتال عليه ويجعله يدخل فى قفص. وبعد أن ترى البطة لؤم الإنسان تقرر أن تبحث لها عن

ملجأ ومأوى في الأدغال عوضا عن المعيشة مع بنى البشر، ومع هذا فلا تفلح فى الهروب من الإنسان الذى يجدها ويصطادها.

إن آلية التغريب تتصاعد مع الوصف الذى تقدمه الحيوانات الخمسة ويعزز من خلال الحيلة التى قام بها الإنسان لصيد الأسد، والإمساك بالبطة على الرغم من هروبها إلى مناطق غير مأهولة. فهذه صورة الإنسان كما رأتها فى حلمها وكما حذرها منها هاتف:

«وسمعت قائلا يقول لى أيتها البطة احذرى من ابن آدم ولا تغترى بكلامه [...] واعلمى أن ابن آدم يحتال على الحيتان فيخرجها من البحار ويرمى الطير ببندقية من طين ويوقع الفيل بمكره وابن آدم لا يسلم أحد من شره ولا ينجو منه طير ولا وحش»(١٤).

أما الحمار الذى كان يجرى هاربا من البشر فقد قدم تقريرا عن تجربته ومخاوفه:

«إنما خوفى أن يعمل حيلة على ويركبنى لأن عنده شيئا يسميه البرذعة فيجعلها على ظهرى وشيئا يسميه الحزام فيشده على بطنى وشيئا يسميه الطفر فيجعله تحت ذنبى وشيئا يسميه اللجام فيجعله فى فمى ويعمل لى منخاسا ينخسنى به ويكلفنى مالا أطيق من الجرى وإذا عثرت لعننى وإن نهقت شتمنى وبعد ذلك إذا كبرت ولم أقدر على الجرى يجعل لى رحلا من الخشب ويسلمنى إلى السقايين فيحملون الماء على ظهرى من البحر فى القرب ونحوها كالجرار ولا أزال فى ذل وهوان وتعب حتى أموت فيرموننى فوق التلال للكلاب»(١٥).

وبعد ذلك يأتى فرس أدهم جميل يصهل ويجرى من بنى آدم ويحكى كيف يعامل بقسوة. وأخيرا يأتى الجمل ليحكى كيف يظلمه الإنسان:

«يضع فى أنفى خيطا ويسميه خزاما ويجعل فى رأسى مقودا ويسلمنى إلى أصغر أولاده، فيجرنى الولد الصغير بالخيط مع كبرى وعظمى ويحملوننى أثقل الأحمال ويسافرون بى الأسفار الطوال ويستعملوننى فى الأشغال الشاقة أثناء الليل والنهار وإذا كبرت وشخت وانكسرت فلم يحفظ صحبتى بل يبيعنى للجزار فيذبحنى ويبيع جلدى للدباغين ولحمى للطباخين»(١٦).

ثم يأتى النجار متظاهرا أنه هارب أيضا من بنى البشر. يلاحظ الشبل ضعف وهشاشة النجار فيسأله عن عمله. فيزعم النجار أنه سيبنى بيتا للفهد، وزير الأسد، لحمايته من لؤم البشر. تعجب الشبل من فصاحة النجار وقال:

«والله لأسهرن فى هذه الليلة إلى الصباح ولا أرجع إلى والدى حتى أبلغ مقصدى»(١٧).

ورأى الشبل الذى يعتبر الأسود ملوك الحيوانات أنه أولى بهذا البيت. وعندما ينتهى النجار من بناء البيت المزعوم ـ الذى هو فى حقيقة الأمر قفص ـ يدخل فيه الشبل راضيا فيقوم النجار بإقفال بابه بالمسامير وحرق الشبل.

تنطوى بنية القص على تكرار وتغريب متصاعد. فالمتلقى ـ الذى هو من البشر بالضرورة ـ يرى صورته فى عيون حيوانات أدنى منه. فالقصة تصور خوف البطة، وهى طائر صغير وضعيف، وخوفها مبنى على السماع والمنام. ثم تأتى الحيوانات الثلاثة: الحمار والحصان والجمل، الذين يمثلون تدرجًا تصاعديا من ناحية الحجم، ليقدموا صورا من خبرتهم مع البشر، وأخيرا تقدم القصة الإنسان وهو يمسك بتلابيب ملك الحيوانات بدهائه الفذ.

هناك تسلسل فى سرد المخاوف من الحدس (عند البطة) إلى الخبرة (عند الحمار والفرس والجمل) ثم التجربة العينية (الأسد). وكل وجهة نظر مقدمة تعمق وتعزز آلية التغريب. فهناك التخوف مبنيا على نذير ومن ثم على شاهد (فى ثلاثة أصوات)، وأخيرا تجربة الحدث الرئيسى التى تؤكد ـ بشكل ختامى وحاسم ـ لؤم الإنسان. وعبر قص الحقائق المعروفة ولكن بتقديمها من «تحت» ـ إن صح التعبير ـ يتجلى طبع الإنسان الذى يبقى محجوجا عندما تقدم هذه الحقائق من منطلق فوقى.

وتنجح آلية التغريب فى حالة واحدة؛ وذلك عندما نجد المنظور التحتى الذى يقدم الموضوع متطابقا مع ما نعرفه. وليس من الضرورى أن يكون هناك تلاحم بين ما يقال و الواقع، ولكن لابد من وهم التراسل بينهما لكى يتم الشعور بالتغريب.

فعلى سبيل المثال، تقوم تقارير الحمار والفرس والجمل بإعطائنا انطباعا قويا بأنها تتراسل مع حقائق خارج النص. ولكن قلة من القراء يعلمون أن للجمل خزاما. ولا يهم أن يكون له خزام أو لا يكون، لأن وضع الخزام فى أنف الجمال أمر مرجح، وهو مرجح لا لأننا استطلعنا هذه الحقيقة فى بحث ميدانى وتأكدنا من وجود الخزام فى أنف الجمل، بل لأن مصطلح «الجمل» تصاحبه دلالة «الحيوان المدجن»، والخزام علامة من علامات الكائن المدجن والتابع. فالخزام كناية عن تطويع الجمل فى خدمة الإنسان. وتعبير «الولد الصغير»، كما جاء فى النص، الذى يجر بالخيط الجمل بكبره وعظمته، مشهد سردى لتعبير أدبى مسكوك: «الصغير يقود الكبير رغم أنفه». فهناك صورة متضمنة للسيطرة فى بلاغة الجَمَل الحيوانية، وكذلك عندما تحسر الحمار والفرس على وضعهما، فقد وصفا الجوانب التقنية من تسريجهما، التى لا يفهم فيها القارئ العادى، ولكنها مقنعة لأنها تقوم بتفصيل لفكرة عامة ترى فيهما بهائم لحمل الأثقال، وبالتالى فيمكن أن ننظر إلى خطابهما باعتباره تعريفا مرسلا لهويتهما المتعارف عليها.

ويتم التغريب أيضا فى حكاية «الكلب والديك» مع تحقق الأبعاد الدلالية الكامنة فى كلمة «ديك». فالديك ليس مجرد ذكر الطير المعروف علميا بـ Gallus Gallus، بل هو أيضا الكائن الذى يستدعى صورة ذهنية للذكورة المتغطرسة المعجبة بذاتها، أو على الأقل هذا ما يثيره «الديك» فى ذهن القارئ العربى الذى يرى فيه ذكرا شوفينيا مضحكا، وهناك العديد من الحيوانات التى تلازم الذكورة اسمها، ولكن بشكل مختلف. فالكبش على سبيل المثال يرتبط ذهنيا بالذكورة الشهيدة المضحية بنفسها، وذلك راجع بلا شك إلى قصة إبراهيم فى القرآن، أما الفحل فيرتبط ذهنيا بالبعد الإبداعى للذكورة. فالشعراء الكبار يعرفون عند العرب بالفحول، كما أن هناك عددا من كتب النقد الوسيطية المخصصة لتصنيف الشعراء تعتمد على «الفحولة» معيارا. إن تواتر استخدام حيوان كالفحل رمزا للإبداع فى خطاب ثقافى معين، يجعل المعنى المجازى المسقط عليه ملازما له حتى عندما لا يكون استخدامه رمزيا.

إن قصة الديك، إذن، لا تفعل أكثر من تفصيل صورة جاهزة لما يمكن أن نطلق عليه «الديوكة» قياسا على «الفحولة». و(ألف ليلة وليلة) ذاتها تؤكد هذه الدلالات المصاحبة للديك فى قصة «عزيز وعزيزة» المتضمنة فى «سيرة عمر بن النعمان» التى تحكيها شهرزاد:

«وما أريد منك إلا أن تعمل معى كما يعمل الديك فقلت لها وما الذى يعمله الديك فضحكت وصفقت بيدها ووقعت على قفاها

من شدة الضحك ثم أنها قعدت وقالت لى أما تعرف صنعة الديك فقلت لا والله ما أعرف صنعة الديك قالت صنعة الديك أن تأكل وتشرب وتـ..ك فخجلت أنا من كلامها ثم أنى قلت أهذه صنعة الديك فقالت نعم»[١٨].

إن قصة «طائر الماء والسلحفاة» مثال آخر على النموذج التغريبى، ولكن هنا التغريب ليس مضحكا كما فى حكاية «الكلب والديك»، وليس إدانة كما فى حكاية «الحيوانات والنجار»، بل يشير شعور الرهبة والخوف فى المتلقى. ففى هذه القصة يجد طير الماء جثة رجل وعليها علامات جروح ناتجة عن طعن الرماح والسيوف، فيفرح الطائر لأنه قد ضمن بهذا غذاءه لفترة لا بأس بها. وأثناء ذلك تأتى جوارح وتمزق الجثة إلى أشلاء، وخوفا منها يضطر طائر الماء إلى الهروب. وفى منفاه يقابل سلحفاة يتبادل معها الحديث عن صعوبة الفراق. وعندما يرجع الطائر إلى موطنه يجد أنه لم يبق من الجثة إلا العظام! يذهب طائر الماء بعد ذلك ليعلم السلحفاة بما حدث ويعيشان سعيدين إلى أن يقع الطائر فريسة الصقر. إن هذه الحكاية ذريعة لعرض نهاية الإنسان من وجهة نظر الطيور التى تعتاش على لحمه، وهى حكاية تزعج بشكل خفى.

وأكثر الأمثلة نجاحا فى خلق توتر نابع من تحويل المنظور هى حكاية «العصفور والصقر» المتفرعة من حكاية «الثعلب والغراب». وفيها يشاهد عصفور صقرا يهبط فى طيرانه ليلتقط حملا ويخطفه، فيقلد العصفور ما يرى ويهبط بدوره على ظهر خروف ذى صوف قد تمرغ بالروث فأصبح لزجا. تعلقت قدما العصفور ولم يستطع أن يخلص نفسه من هذه الورطة التى وقع فيها. أخيرا أمسكه الراعى وانتزع ريشه وقدمه لعبة لأطفاله. ويعبر الراعى عن مغزى هذه الحكاية عندما يقول:

«هذا تشبه بمن هو أعلى منه فهلك»[١٩].

إن المشكلة فى رؤية العصفور هو أنه رأى الحدث بعين الصقر ولم يحسب الفارق فى شخصية الناظر.

أما البنية التأرجحية فنجدها بشكل نموذجى فى حكاية «الثعلب والذئب»، حيث تتحقق العلاقات التراتبية بين الشخصيتين الرئيسيتين من خلال أربعة أوضاع، فوضع الذئب يتغير من «فوق» إلى «تحت» إلى «فوق» إلى«تحت»، والثعلب بالترتيب المعاكس.

ففى الوضع الأول، كان الثعلب يعانى من قهر الذئب الذى كان أقوى منه. ونصيحة الثعلب بالرفق والعدل لم تجد. حينذاك يخطط الثعلب ليوقع الذئب فى مصيدة فى حقل عنب قريب، وينجح فى ذلك، ومن ثم يقلب العلاقة التراتبية. فيطلب الذئب العفو من الثعلب ويتوسل إليه أن يساعده فى الخروج من الحفرة. وتجرى بينهما محاورة بارعة مطعمة بالاستشهادات الشعرية؛ حيث يقارن الثعلب بين الذئب والباز ويبدأ بقص حكايتهما، وينفعل الثعلب أثناء ذلك فيقترب دون انتباه من الذئب الذى يشد ذيل الثعلب إلى الأسفل ويوقعه فى الحفرة معه، وبذلك تتغير موازين القوى. ولكن الثعلب يستخدم الحيلة ويقنع الذئب بأن يقف على قدميه بينما يتسلق الثعلب على ظهره ويخرج من الحفرة. وهنا أيضا نسمع محاورة بين الثعلب والذئب مشابهة مضمونا وأسلوبا للمحاورة الأولى. وفيها أيضا يحكى الثعلب حكاية «الرجل والحية». يترك الثعلب الذئب فى الحفرة؛ حيث يلقى حتفه على يد صاحب مزرعة الكروم.

وفى داخل هذه الحكاية الأمثولية نجد أمثولتين صغيرتين يسردهما الثعلب وموضعهما نكران الجميل: حكاية الحجل الذى يثق بالباز فيأكله الباز، وحكاية الرجل الذى ينقذ الحية فتلدغه وتسمه. إن تحليل هيكل الحكاية يبين كيف أن الكيد يتكرر بصيغ تكاد تكون متطابقة على مستويات مختلفة من القص.

إن العنصر الأساسى فى النمط التأرجحى فى قصص الحيوان هو انخراط الشخصية الرئيسية ومنافسها فى لعبة

توازن. فكل فائدة يحصل عليها أحدهما تعنى فقدان الآخر لها؛ فربح الواحد يساوى خسارة الآخر. وهذا هو أيضا مبدأ المعادلات الجبرية. وفى نسق من هذا النوع لا نجد أى مجال لنمو الشخصيات القصصية؛ فالشخصيات لا تتطور إلا فى نسق مبنى على قاعدة العضوية، كما فى كثير من الروايات. فالنمط التأرجحى من القصص لا يسمح إلا بتغيرات متبادلة فى الأوضاع. وهذه القواعد الاستبدالية التى يبدو أنها تحكم هذا النمط من القصص نجدها أيضا فى علم الأصوات Phonetics؛ ففى الظاهرة اللغوية المسماة بالقلب المكانى Metathesis يتبادل فونيمان موضعيهما فتصبح كلمة «أبله» على سبيل المثال «أهبل».

إن الحكايتين التاليتين، حكاية «الفأرة وابن عرس» وحكاية «القط والغراب»، تنتميان إلى هذا النمط التأرجحى، مع أن الأولى تعالج موضوع التآمر ضد صديق، والأخرى موضوع التآمر من أجل صديق.

ففى حكاية «الفأرة وابن عرس»[٢٠] نجد امرأة تقشر السمسم وتفرشه كما وصف الطبيب وبناء على طلب زوجها. ولكن ابن عرس يقوم بنقل حبوب السمسم المقشر إلى جحره. وعندما تعود المرأة تجد أن معظم السمسم قد اختفى، فتجلس مراقبة علها تقع على السارق. ويرى ابن عرس ماذا يجرى فيقرر أن يرجع بعض حبات السمسم لإقناع المرأة بأنه غير مسؤول عن السرقة. وتنجح خطة ابن عرس وتبقى المرأة ساهرة فى انتظار الإمساك بالسارق متلبسا بفعلته. وفى هذه الأثناء يذهب ابن عرس إلى الفأرة ويختلق حكاية زاعما أن كل من فى البيت قد شبع من السمسم والآن دور الفأرة فى الأكل، فتسرع الفأرة دون تفكير إلى مكان السمسم وتبدأ بأكله. حينذاك تضربها المرأة وتميتها. إن محور هذه القصة هو البراءة والذنب. وبعدها مباشرة يطلب شهريار:

«فهل عندك حديث فى حسن الصداقة والمحافظة عليها عند الشدة فى التخلص من الهلكة»[٢١].

إن الحكاية التى تسردها شهرزاد عن «الغراب والسنور» تعكس محتوى الحكاية سابقة الذكر التى تؤكد هشاشة الرفقة التى كانت قائمة بين ابن عرس والفأرة. ففى حكاية «الغراب والسنور» نجد الحيلة نفسها مستخدمة ولكن لغرض إنقاذ صديق. فبينما كان السنور والغراب تحت شجرة، اقترب نمر منهما فطار الغراب، ولكن السنور لم يجد طريقة للخلاص فطلب من صديقه أن يعاونه، فيطير الغراب إلى الرعاة والكلاب ويتحرش بهم فتتبعه الكلاب حتى يصل إلى الشجرة التى تحتها النمر. حينذاك تهجم الكلاب على النمر فيهرب منها، وبذلك ينجو السنور. ومحور هذه الحكاية هو الخطر والأمان.

وهكذا نرى كيف أن الغرض التعليمى يتنوع ولكن بنية قصص الحيوان لا تتعدى النمطين المذكورين وميكانيزماتهما التأرجحية والتغريبية.

٢ ـ الأمثولة الحيوانية باعتبارها تشبيهاً

وأما فيما يخص النسق الرمزى، فأمثولة الحيوان تقدم ملامح خاصة يمكن تعريفها بالتشبيه المرسل. وتحليل حكاية «الملك جليعاد وابنه وردخان» ستوضح العلاقة[٢٢]. إن بنية هذه الحكاية تتميز بالبساطة النسبية، والجانب المعقد فيها يأتى من كون معظم الشخصيات تعبر عن نفسها من خلال قصص الحيوان عوضاً عن الحديث بشكل مباشر. فالظلم مثلاً لا يسمى فى حوار الحكاية، ولكن يشار إليه عبر أمثولة حيوان تنطوى على ظلم.

والحكاية نفسها تنطلق من رؤيا رمزية؛ فالملك جليعاد لم يكن ينقصه إلا طفل. وذات ليلة حلم بنار

تطلع من شجرة كان قد فرغ تواً من سقيها. فاستدعى الملك وزيره شماس وطلب منه أن يؤول حلمه. قام شماس بتأويل جزء من الحلم وامتنع عن إتمامه.

فاستدعى الملك مفسرى الأحلام فى مملكته، وبعد مداولة، قدّم أحدهم تفسيراً: سيخلف الملك ابناً يشب ويصبح ظالماً ويقع له ما وقع للفأر مع القط. وهنا ينطلق المفسر ليسرد حكاية الفأر الذى أشفق على السنور وسمح له بالدخول، فحاول السنور التهامه. حينذاك يمر كلب ويمسك بتلابيب السنور فيضطر إلى ترك الفأر حياً . وهذه الأمثولة تستبق غدر ابن جليعاد برجال مملكته الكبار وتستخلص العبرة:

«لا ينبغى لأحد أن ينقض عهد من استأمنه ومن غدر وخان يحصل له مثل ما حصل للسنور لأنه كما يدين الفتى يدان»(٢٣).

وفى تلك الليلة ضاجع الملك جليعاد امرأته المفضلة، فحبلت، ففرح الملك فرحاً عظيماً وبشر وزيره شماس بالخبر، فحذره الوزير من توقعاته، لأن الذى يتكلم فى أمور قبل أن تحدث هو كالناسك وجرّة السمن (وهى حكاية تقترب كثيراً من حكاية لافونتين عن الفلاحة وجرة حليبها) الذى تنتهى أحلامه بالثراء من وراء السمن بانكسار الجرة وتبخر توقعاته. وتلد زوجة الملك ابناً فيأتى أعيان البلد للتهنئة ويقوم الوزراء السبعة بإلقاء خطب مناسبات تنطوى على قصص الحيوان لتوصيل أغراضهم. وتتدفق الحكاية باستمرار من خلال سرد قصص الحيوان. فعندما يختبر الوزير الأمير الصغير يرد موضحاً النقاط الدقيقة فى إجاباتها بأمثولات حيوانية. وعندما يتولى وردخان الحكم بعد موت أبيه وتشغله ملاحقة النساء عن متابعة أمور المملكة، ينصحه الوزير عبر قص أمثولات حيوانية. وتنجح خليلة الملك الشاب فى إقناعه بغير ذلك من خلال قصص الحيوانات أيضاً. وكى يتخلص من النقد، يقوم وردخان بقتل وزيره وكل من تسوّل له نفسه من الشرفاء والأعيان نقد تصرفات الملك. وبعد حين يستغل الملك المجاور تصفية أحسن الرجال من مملكة وردخان ليبعث له بإنذار. يتحير وردخان ولا تستطيع امرأته أن تساعده فيندم على ما فعل ويحكى حكاية «الدراج» معبراً عن محنته من خلالها. ولكن غلاماً صغيراً يساعد الملك ليحتال على جاره ويوهمه بقوته، مما يجعله يكّف عن نيته العدوانية. وتنجح الحيلة ويعيده الغلام ـ الذى هو فى حقيقة الأمر ابن الوزير شماس ـ ولياً للعهد، ويعاقب المرأة التى أفسدته بمشورتها المضرة.

وفى «حكاية الملك جليعاد» مجموعة من الأمثولات الحيوانية تصل إلى العشرين. ومن اللافت أن الأمثولة الحيوانية التى هى نوع ترميزى من التوصيل تميز حكاية تفتتح بحلم محير يمثل رسالة رمزية.

إن هذه الأمثولات تستخدم كأنها تشبيهات؛ فالتشبيه هو «مقارنة شئ بآخر، وذلك عن طريق استخدام كلمة (مثل) أو (كما)»(٢٤). وفى كل الأمثولات الواردة فى قصة الملك جليعاد (فيما عدا واحدة) نجد أن التشبيه يقام باستخدام أداة التشبيه، فشماس يخاطب الملك بعد ميلاد ابنه قائلاً:

«إن الله تعالى قد تقبل منا واستجاب دعاءنا وأتانا الفرج القريب مثل ما أتى بعض السمك فى غدير الماء»(٢٥).

أما الوزير السادس فيقول:

«وصار فيك ذلك مثل ما صار فى العنكبوت والريح»(٢٦).

وفى الحالة الوحيدة التى نجد قصة أمثولية من غير أداة تشبيه؛ فهى أقرب ما تكون إلى ما يسمى بالتشبيه المحجوب submerged simile؛ أى أن أداة التشبيه محجوبة وإن كانت فاعلة، كما فى القصة التالية:

«وقد بلغنى أن ناساً كثيرة هلكوا بسبب نسائهم فمنهم رجل هلك من اجتماعه بزوجته لكونه أطاعها فيما أمرته فقال الملك وكيف كان ذلك قال شماس زعموا أن رجلاً كان له زوجة وكان يحبها وكانت مكرمة عنده فكان يسمع قولها ويعمل برأيها...»(٢٧).

أى أن شماس يحذر جليعاد ويقول له لا تفعل مثل ما فعل الملك فى هذه الحكاية، فتكون نتيجتك الهلاك مثله. ومع أنه لايستعمل أداة التشبيه فالمقارنة التشبيهية واضحة إلى درجة يمكن أن نقول إنها تشبيه محجوب.

إن الأمثولة الحيوانية نوع خاص من التشبيه، فهى تشبيه تناسبى يحتاج إلى أربعة أركان على الأقل. فمثلاً حكاية «الفأر والسنور» ـ وهى أول أمثولة تروى داخل حكاية الملك جليعاد ـ تدور حول سنور يؤذى فأراً فيؤذى بدوره على يد كلب. وفى هذا إشارة إلى ما سينتهى إليه الأمير الصغير.

والمقارنة ليست بين أمير صغير وحيوان من فصيلة السنوريات أى بين الشخصيتين الرئيسيتين، بل بين علاقتين: تلك التى تربط السنور بالفأر من جهة، وتلك التى تربط الأمير بالرعية من جهة أخرى. ويمكن اختزالها إلى مايلى:

السنور: الفأر = الأمير: الرعية

ومصير السنور مواز لمصير الأمير. وبما أن التعادل ناتج عن تراسل فى العلاقات، لا فى أركان المعادلة (وهى الفأر والسنور والأمير والرعية)، فمن غير المطلوب أن يكون هناك تشابه بين الحيوان (السنور) والإنسان (الأمير). ولهذا، فالإشارة إلى الأمير من خلال السنور مبنيّة على علامة اعتباطية؛ لأنه ليس هناك ما يبرر تمثيل الرعية بالفأر. وبما أن علاقة الربط اعتباطية، ناتجة عن السياق القصصى لا عن تصورات ثقافية أو حضارية مسبقة. ولهذا فيمكن استبدال السنور مثلاً بالذئب أو الثعلب أو الصقر.. إلخ. وما يصح على السنور يصح على الفأر الذى يمكن استبداله بحمامة أو عنكبوت أو ضفدعة.. إلخ. ولكن مايبقى ثابتاً وجوهرياً فى المعادلة القصصية هو أن السنور أو من يحل محله يجب أن يكون أكبر أو أقوى أو أمكر، بشكل أو بآخر، من الفأر أو من يحل محله؛ حتى تكون العلاقة القائمة بينهما فى الحكاية مقبولة عقلياً ومنطقياً. ومن الواضح أن حكاية من هذا النوع يمكن أن تسرد بصياغات لاحد لها دون أن تغير من جوهرها. فلب الحكاية واحد وصورها مختلفة، أو هى على قول القدماء مختلفة المظهر واحدة المخبر، أو كما ميّز رولان بارت ومدرسته بين الفينو ـ نص phenotexte الذى يتغير مع كل صياغة، والجينو ـ نص genotexte الذى يشكل الملامح الأساسية والذى يبقى واحداً.

٣ ـ وظيفة الأمثولة الحيوانية

إن الأمثولة الحيوانية، كالتشبيه، تستخدم لأغراض كثيرة: التوضيح والتزويق والترويح والتشويق.. إلخ. ويرى أبو هلال العسكرى أن هدف التشبيه هو التوضيح وتأكيد المعنى(٢٨). ومن المفارقة أن تنجح اللغة غير المباشرة التى تميز التشبيه فى الاقتراب أكثر من لب المعنى.

وفى (ألف ليلة وليلة) نجد مجموعتين من قصص الحيوان لكل منهما وقع مختلف عن الأخرى. ففى المجموعة الأولى نجد فيضاً من الأمثولات الحيوانية، الواحدة تلو الأخرى، دون أى تسلسل تركيبى، وما يحكمها هو مبدأ التراكم. أما المجموعة الثانية التى نجدها فى «حكاية الملك جليعاد»، فهى محكومة بتركيب صارم لتدعم المواقف المتضاربة. وأثر هاتين المجموعتين على القارئ يتباين تبايناً ملحوظاً، كما يتباين أثر

النمطين سابقى الذكر (التأرجحى والتغريبى) على القارئ.

إن تكرار وتذبذب البنية التأرجحية فى النمط سابق الذكر يؤديان إلى الشعور بالنشوة والطرب؛ حيث يشكلان إيقاعاً يقترب مما يسمى موسيقياً بالطباق اللحنى، ينفذ إلى وجدان المتلقى[٢٩]. وفى الجانب الآخر، نجد البنية التغريبية مشوشة للسائد فى ذهن المتلقى ومتضاربة مع المنظور المهيمن للعالم عنده، فهى تقدم صورة مغايرة لما تعود عليه وألفه واستسلم لمنطقه. ولهذا نجد المجموعة الأولى من قصص الحيوان ـ باحتوائها على النمطين المذكورين ـ تشكل دائرة يتقاطع فيها الإمتاع الوجدانى بالإرباك الذهنى. فالنص لا يكتمل إلا عندما نأخذ المتلقى بنظر الاعتبار، فهو الذى يحس بالمتعة والتحدى بالتناوب. وقد اهتم أرسطو بوقع النص على القارئ، وقال إن للتشبيه الجيد «وقعاً مثيراً»[٣٠]، ومجموعة من الأمثولات الحيوانية لها وقع أكبر لأنها تراكم تشبيهات. فلا عجب أن يكون شهريار متعلقاً بحديث شهرزاد ومشدوداً إلى الأحاسيس المتضاربة التى يخلقها فيه.

وفى المجموعة الثانية من الأمثولات الحيوانية فى «حكاية الملك جليعاد»، نجد أبعاداً أخرى من الأمثولة تلعب دوراً فى الإثارة. إن الأمثولات فى هذه الحكاية ليست إلا تشبيهات مرسلة وبالتالى فدورها فى الحبكة القصصية تبعى لأنه يوضح ويوسع أكثر مما يدفع ويغير. فالتشبيه على عكس الاستعارة يمكن الاستغناء عنه، وهذا واضح فى «حكاية الملك جليعاد»؛ حيث تستخدم الأمثولة التشبيهية لتعزيز الأطروحة أو المقولة. ولكن حجم النص التابع أكبر بكثير من النص المتبوع؛ بحيث إنه يطغى ويستنفد الخطاب الأدبى، كأن الملحق قد تضخم وهمش المتن ذاته. فالأمثولة الحيوانية التى كان المفروض أن تساعد فى بث الحكاية، أصبحت هى المسيطرة سردياً. فالأمثولة أداة قصصية فى الحكاية، ولكن لتضخمها لم تعد تظهر بوصفها وسيلة بل كادت تصبح هى الهدف.

٤ ـ فلسفة قصص الحيوان

نجد فى رسائل (إخوان الصفاء وخلان الوفاء)[٣١] قصص الحيوان فى أكثر من مكان. نجدها فى الرسالة العاشرة عن الحديث عن التأثيرات فى الكلام بشكل إحالة إلى (كليلة ودمنة):

«حكم الكلام والأقاويل فى النفوس نوعان: مصلح ومفسد، فالمصلح كالمديح [...] والمفسد من الكلام للنفوس كالشتيمة والتهديد [...] الجالبة إلى النفوس العداوة والبغضاء، كما يقال: رب كلمة جلبت فتنة وحروباً. كما قيل فى المثل: إن سبب العداوة بين الغربان والبوم كلمة تكلم بها الغراب يوم اجتماع الطير على تمليك البوم»[٣٢].

كما نجد قصة الثعالب والذئب فى الرسالة السابعة عشرة[٣٣]. ولكن أكبر حضور لقصص الحيوان فى (إخوان الصفاء) نجده فى الرسالة الثانية والعشرين التى تبحث فى تكوين الحيوانات وأصنافها[٣٤]. إن الغرض من هذه الرسالة هو وصف هذه الحيوانات وأجناسها وطباعها ومرتبتها، وكيف أنها الحلقة بين النبات والإنسان كما أن الإنسان حلقة بين الحيوان والملائكة فى سلسلة الخلق. ويكاد يكون معظم هذه الرسالة مسرودا على ألسنة الحيوانات. وفى الفصول الأولى فيها نجد نظرية نشوء وتطور الأحياء تقترب مما نعرفه عن (أصل الأنواع) لداروين. وهذه تقدم المخلوقات باعتبارها لم توجد مرة واحدة، بل تطورت على مراحل: النبات ثم الحيوان ثم الإنسان. واختلاف الأنواع وتراتبها الزمنى يرجع عند إخوان الصفاء إلى حكمة إلهية وعناية ربانية، وليس إلى التنافس على البقاء كما عند داروين.

تبدأ الرسالة بتفصيل أصناف الحيوانات وما تتميز به من أجهزة وطباع، وعن تكاثر البشر وتطورهم من سكان كهوف وجامعى ثمار إلى استقرارهم فى المدن وتسخيرهم للأنعام. وبعد ذلك تقوم الرسالة بتقديم حكاية مفصلة ومسهبة عن ذهاب الحيوانات إلى ملك الجان لتشتكى ظليمتها. فدعا ملك الجان الإنس والحيوانات ليقدم كل منها حجته على زعمه، فالبشر يرون أنهم أرباب الحيوانات والحيوانات ترفض العبودية. والحكاية أشبه ما تكون بمرافعة أو مناظرة بين خصمين. وفى هذه المنازعة يجد القارئ نفسه منحازاً للبشر عندما يسمع خطبهم ومنحازاً ضدهم عندما يسمع خطب الحيوان. فالبنية التأرجحية تقوم برفع شأن الإنسى ثم إسقاط حقه والتشكيك فى منظوره. وأما البنية التغريبية فنجدها فى حديث الحيوانات ومنظورها للإنسان المتكبر والمكابر. والفارق بين قصص الحيوان فى الموروث الشعبى وبين تراث الرسائل الفلسفى هو نقل المتعة من كونها نفسية إلى كونها علمية فقصص الحيوان فى (رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء) تقدم وصفاً علمياً - بقدر ما توصل إليه العلم الوسيطى حينذاك - عن مملكة الحيوان. أما الإرباك الذهنى فى التغريب الذى يقدم وجهة نظر تحتية، فيصبح فى التراث الفلسفى تشذيبًا ذهنيًا؛ حيث تعرض القصة درسًا فى آليات التفسير المختلفة مع السائد. ولا يقتصر التفسير المعارض على الوقائع الطبيعية بل يتعداه إلى مناقشة وتأويل النصوص المقدسة.

فعلى سبيل المثال يستحضر الإنس الآيات القرآنية التى تعزز تفوقهم وحقهم فى استعباد الحيوانات:

«قال الله عز وجل: «والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون».

وقال تعالى:

«وعليها وعلى الفلك تحملون».

وقال:

«وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس، إن ربكم لرؤوف رحيم». وقال «والخيل والبغال والحمير لتركبوها، وزينة» [...] وآيات كثيرة فى القرآن والتوراة والإنجيل تدلّ على أنها خلقت لنا ومن أجلنا»(٣٥).

فيرد عليه ممثل الحيوان قائلاً:

«ليس فى شئ مما قرأ هذا الإنسى من آيات القرآن، أيها الملك، دلالة على ما زعم أنهم أرباب ونحن عبيد لهم، إنما هى آيات تذكار بإنعام الله عليهم وإحسانه، فقال لهم سخرها لكم، كما قال: سخّر الشمس والقمر والسحاب والرياح، أفترى أيها الملك بأنها عبيد لهم ومماليك، وأنهم أربابها؟»(٣٦).

وعندما يتباهى الإنسان بكونه مكرماً بالوحى والكتب المنزلة، يرد عليه ممثل الحيوان قائلاً إن الرسل ضرورة للجهلاء والكفرة والعاصين:

«أنتم المغيرون أحكامه والعاصون أوامره والهاربون من طاعته، والجاهلون إحسانه [...]. فلهذا بعث الأنبياء والرسل إليكم ليعرّفوكم طريق الهدى وسبيل الرشاد [...] ونحن براء من هؤلاء، لأننا عارفون ربنا»(٣٧).

كما نجد تحريضاً على التأمل واستنفاراً للعقل يتجاوز المشاعر المختلطة التى كانت تثيرها أمثولات شهرزاد. فعلى

سبيل المثل، الجمل الذى اشتكى فى (ألف ليلة وليلة) من كون الإنسان يستعبده (كما تشتكى الحيوانات فى «رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء») ويضع الخزام فى أنفه ليسوقه الصبى الصغير، لم يكن ذلك إلا من قبيل استدعاء المقولات الجاهزة ـ كما فصلنا ـ واستنكار ما يقوم به بنو آدم. أما إخوان الصفاء فيعكفون على تفسير التفاوت واستخلاص حكمة التباين، فيقول نائب الحشرات فى المرافعة إن الخالق قد وزّع العطايا بعدل، فمن وهبه جثة عظيمة منحه أيضا نفساً ذليلة، ومن وهبه بنية صغيرة منحه نفساً قوية ليتعادل الميزان:

«ألا ترى أيها الملك إلى الفيل، مع كبر جثته، وعظيم خلقته، كيف هو ذليل النفس، منقاد للصبى الراكب على كتفه، يصرفه كيف شاء؟ ألم تر إلى الجمل مع عظم وطول رقبته كيف ينقاد لمن جذب خطامه، ولو كانت فأرة أو خنفساً؟ ألم تر إلى الجرادة من الحشرات الصغار التى هى أصغر منها، إذا ضربت الفيل بحمتها، كيف تقتله وتهلكه؟»[٣٨].

وبالإضافة إلى هذه الانعطافة من التباكى إلى التأمل، ومن التحسر إلى النظر، نجد نقلة من الخطاب السائد إلى الخطاب المعارض أو على الأصح تجاورهما بشكل يكشف عن هشاشة الخطاب المهيمن. ويرى جابر عصفور فى مقالته القيمة «بلاغة المقموعين» أن استخدام خطاب الحيوان عند إخوان الصفاء يأتى لمهاجمة رموز المؤسسة وإدانة الخلافة التى تنهى عن المنكر بينما ترتكبه[٣٩]. وبصورة عامة، فمنطق الطير يكشف عن تهافت الأفكار السائدة وازدواجية المعايير ويسلط الضوء على المصادرات القائمة لحقائق أولية. فكل ما يقوله الإنس دفاعاً عن تفوقهم وتميزهم النوعى ترد الحيوانات عليهم بما سكتوا عنه من نقائص ورذائل، وبما يتميز الحيوان به من قدرات.

تأخذ المرافعة شكل مساجلة بين الحيوانات على اختلاف أنواعها من وحوش برية وطيور جارحة وحشرات هائمة.. إلخ. أما الإنس ففيهم اليهودى والمسيحى والمسلم والمجوسى، الهندى والرومى والفارسى والعربى. ومما يجدر ذكره أن منطق الإنس، على الرغم من اختلاف أديانهم وثقافاتهم، واحد؛ وهو تفوقهم وحقهم فى استعباد الحيوان، وأما منطق الحيوان فهو أيضاً واحد وهو أنهم ليسوا بأقل من الإنس، بل هم أحسن منهم فى كثير من الأمور. فمنطق الأنواع الحيوانية المختلفة ـ من ابن آوى إلى الهزاردستان إلى الزنبور ـ مبنى على أساس واحد: إن الفروق بينهم وبين البشر ليست فروق تراتب نوعى بل فروق تنوع وظيفى. ويقوم الإنسان الممثل فى ملل ونحل مختلفة بتقديم حجج متعددة ومتقاطعة فى تفوقه المزعوم (تميزه بالأديان وانتصاب القامة وكثرة العدد وتعدد الحرف وامتلاك الكماليات.. إلخ)، فتقوم الحيوانات بدحض هذه الحجج واحدة بواحدة. ولو حللنا خطاب كل فئة من الإنس لما رأينا فيها خصوصية طائفية أو عرقية. فالعراقى مثلاً يحمل فى طيات كلامه نتفاً من ثقافات أخرى وعقائد مختلفة؛ بحيث إن المتلقى يتوصل إلى أن كلامه ليس ممثلاً لأهل العراق فقط بل للحضارة البشرية كلها (كما كانت معروفة فى زمن إخوان الصفاء). ولا ينزع هذا الخطاب الإنسانى إلى تفضيل عقيدة على أخرى أو ثقافة على غيرها، وإن كان يتباهى بالعقيدة والحضارة.

وعلى سبيل المثال، فعندما يتحدث العراقى فى المرة الأولى نجده يتحدث باسم الخليقة منذ الطوفان حتى زمانه[٤٠]، وفى المرة الثانية يخاطب الحيوانات كأنه يهودى ومسلم ومسيحى فى آن، فالنص يذكر تحديداً أنه «رجل من أهل العراق عبرانى»[٤١]، وهو عندما يخطب يستخدم خطاباً إسلامياً مشيراً إلى أركان العبادة فى الإسلام[٤٢]، ولكن مخاطبه الحيوان يعاتبه كما لو كان مسيحياً على قوله بالتثليث وإن «المسيح ابن الله»[٤٣].

كما أن هذه الرسالة تقدم فى صفحاتها الأخيرة أحد المتكلمين من البشر بصفات جامعة شاملة للبشرية:

«فقام عند ذلك العالم الخبير، الفاضل الذكى، المستبصر، الفارسى النسبة، العربى الدين، الحنفى المذهب، العراقى الآداب، العبرانى المخبر، المسيحى المنهج، الشامى النسك، اليونانى العلوم، الهندى البصيرة، الصوفى السيرة، الملكى الأخلاق، الربانى الرأى، الإلهى المعارف، الصمدانى»[٤٤].

كل هذا يدل على رؤية غير هرمية للبشر سواء كانوا يونانيين أو مكيين، وعلى رؤية غير هرمية للحيوان سواء كانوا جوارح أو هواماً فى هذا السياق الذى يبلور الاستقطاب بين الإنسان والحيوان، لا بين الإنسان والإنسان أو الحيوان والحيوان، مع العلم أن الرسالة تقدم بتفصيل الفروق البيولوجية بين الحيوانات المختلفة والفروق الثقافية بين الحضارات المختلفة، ولكنها فروق لا يستدل منها على تراتب بل على تنوع.

ويتم الوصف الإمبريقى العلمى من خلال ذكر أصناف الحيوانات وزعمائها وشرح ميزاتها الجسمية والهيكلية والسلوكية. أما اختيار ممثل عنها ورسول للمرافعة، فيتخذ إخوان الصفاء من هذا ذريعة للاستطراد وللتعريف بصفات السفير الأمثل، وبذلك تعلم المتلقى درساً فى السياسة.

وفى فصل اختيار رسول يمثل الوحوش البرية، نجد مناقشة ديمقراطية قلما نعثر عليها فى البرلمانات البشرية، تؤكد مبدأ إرسال الأنسب لهذا المنصب والأقدر على حمل مسؤوليته لا الأقوى أو الأكبر أو الأقرب إلى الرئيس. وفى هذا تعزيز لمبدأ الجدارة الوظيفية لا الانبهار بتمايز خاص. فالنمر مستعد أن يمثل جماعته لو اقتضى الأمر القوة، والفهد لو اقتضى الأمر القفز، والذئب المكابرة، والثعلب الحيلة، وابن عرس التجسس، والقرد الرقص، والسنور المؤانسة، والكلب النباح، والضبع النبش، والجرذ القرض.. إلخ. ولكن كل هذا يرفض لصالح مايحتاجه الرسول، وهو مختلف عن كل ما ذكر. فعلى الرسول أن يكون:

«عاقلاً حسن الأخلاق، بليغ الكلام فصيح اللسان جيد البيان، حافظاً لما يسمع، محترزاً فيما يجيب، ويقول مؤدياً للأمانة، حسن العهد، مراعياً للحقوق كتوماً للسر، قليل الفضول فى الكلام، لايقول من رأيه شيئا غير ما قيل له إلا ما يرى فيه صلاح المرسل، ولا يكون شرهاً، ولا يكون حريصاً، إذا رأى كرامة عند المرسل إليه مال إلى جهته وخان مرسله واستوطن البلد لطيب عيشه هناك أو كرامة يجدها أو شهوة ينالها هناك، بل يكون ناصحاً لمرسله ولإخوانه وأهل بلده وأبناء جنسه، ويبلغ الرسالة ويرجع بسرعة إلى مرسله، فيعرفه جميع ما جرى من أوله إلى آخره، ولا يخاف فى شئ منه فى تبليغ رسالته مخافة من مكروه يناله، فإنه ليس على الرسول إلا البلاغ»[٤٥].

ولهذا وقع الخيار على كليلة «ابن آوى»، إشارة إلى خبرته وحنكته السياسية فى (كليلة ودمنة).

وينتهز إخوان الصفاء هذه المرافعة ليقدموا تقارير علمية. وعلى سبيل المثال، فهذا اليعسوب فى دفاعه عن النحل بنى جنسه يقوم ضمناً بوصف لصورة النحل ومورفولوجيتها:

«إن الله تعالى بحكمته جعل خلقتنا خلقة لطيفة، وبنيتنا بنية ظريفة، وصورتنا صورة عجيبة، وذلك أنه تعالى جعل بنية جسدنا

ثلاثة مفاصل مخروزة، فوسط جسدنا مربع مكعب، ومؤخر جسدنا معوج مدبج مخروط، ورأسنا مدور مبسوط. وركب فى وسطنا أبداننا أربع أرجل ويدين متناسبات المقادير، كأضلاع الشكل المسدس فى الدائرة، لنستعين بها على القيام والقعود والوقوع والنهوض، ونقدر على أساس بناء منازلنا»[٤٦].

وبالإضافة إلى المعلومات الطبيعية والمدنية والأنثروبولوجية (التى نجدها فى وصف طقوس وعادات الهنود، على سبيل المثال)[٤٧] المتضمنة فى هذه الرسائل، نجد أيضاً توعية بأساليب الفقه والتفسير والنظر الفلسفى؛ فيقول حكيم الجن فى هذه الحكاية مبدياً تأثراً واضحاً بالأفلاطونية والأفلوطينية:

«ثم اعلم أيها الملك العادل، أن هذه الصور والأشكال والهياكل والصفات التى تراها فى عالم الأجسام وجواهر الأجرام، هى مثالات وأشباه وأصباغ لتلك الصور التى فى عالم الأرواح. غير أن تلك نورانية شفافة، وهذه ظلمانية كاسفة، ومناسبة هذه إلى تلك كنسبة التصاوير والنقوش التى على وجوه الألواح وسطوح الحيطان، إلى هذه الصور والأشكال التى عليها هذه الحيوانات من اللحم والدم والعظام والجلود. لأن تلك الصور التى فى عالم الأرواح محركات وهذه متحركات، والتى دون هذه ساكنات صامتات، ومحسوسات فانيات باليات فاسدات، وتلك ناطقات معقولات روحانيات غير مرئيات باقيات»[٤٨].

أما فتح باب الاجتهاد والتأويل الباطنى، فواضح فى قول:

«إن للكتب النبوية تأويلات وتفسيرات غير ما يدل عليها ظاهر ألفاظها»[٤٩].

وردّ الحيوان على سوء تأويل الإنسان لآيات قرآنية ـ كما سبق الاستشهاد ـ يؤكد أيضاً إمكان خطأ الاستدلال. وهكذا أسقط الحيوان الدلائل الشرعية التى تمسح بها الإنسان ـ عن خطأ أو عن هوى ـ لإثبات حقوقه المزعومة فى الاستعباد، كما أنه أسقط الحجج العقلية التى افتعلها الإنسان لتدل على تمايزه من انتصاب القامة إلى حرفية العمل. فالحيوان يرد على الإنسان رافضاً شكلانية منطقه بأن المسألة ليست فى الانتصاب أو عدمه بل فى وظيفية الانتصاب أو عدمه. فالبارئ الحكيم اختار للجمل طول الرقبة ليصل إلى الحشيش وطول الخرطوم للفيل عوضاً عن طول الرقبة وهكذا:

«كل حيوان جعل الله، عز وجل، له من الأعضاء والمفاصل والأدوات بحسب حاجته إليه لجر المنفعة أو دفع المضرة»[٥٠].

ومن كل ما سبق، نرى أن علم إخوان الصفاء لا يعتمد على التلقين، بل النظر، فهو يحرك الذهن بعرضه وجهات نظر مختلفة ومتضاربة ليترك الأمر للمتلقى ليفكر ويتأمل ويستخلص. وهو يغطى عبر منطق الطير والوحش والإنس والجن العلوم الطبيعية والإنسانية والإلهية. والفارق بين الموعظة فى (ألف ليلة وليلة) والتعليم فى (رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء) أن فى العمل الأول حدثاً أو أحداثاً متخيلة تحث المتلقى على التروى أو الحذر أو الأخذ بنصيحة مستشار متخصص، لابكلام حبيب مفضل..إلخ. فهو يقدم نموذجاً متخيلاً يسعى وراء إثارة المخيلة وجعلها تسيطر من خلال عناصر التشويق والتخويف، الترغيب والتغريب، وعبر التكرار والإلحاح من ترسيخ أنموذج أخلاقى أو سلوكى

للمخاطب (وردخان أو شهريار أو المتلقى)، أما فى العمل الثانى، فتعاليم إخوان الصفاء تتم عبر حوارية وإبداء الآراء المختلفة حول موضوع معين، مما يساعد المتلقى على التفكير والاجتهاد، ويهذب ملكته العقلية والفلسفية، ويصقل أداءه الاستدلالى والبرهانى. فعوضاً عن خلق نشوة حسية عبر النمط التأرجحى، يقوم الإخوان بتوظيف التأرجح البنيوى لخلق رياضة ذهنية. فكل ما يذكره الإنسى من حجج التفوق كدقة الحواس وتعدد الحرف وامتلاك الكماليات يرد عليها الحيوان بقوله إما أنها موجودة أيضاً عند الحيوان، أو أنها لا تمثل تمايزاً حقيقياً بل بالعكس نقصاً وتعويضاً. فالحيوان يهدم منطق التعسف الإنسانى؛ وفى هذا طبعاً أنموذج للتأمل وأيضاً سلاح بيد المقهورين. ومنطق التحرير ينطلق عند إخوان الصفاء من رفع الوعى وفضح ازدواجية المعيار.

لكن المرافعة تنتهى بتمايز الإنسان الكامل، أو الإنسان الصالح، لا للأسباب الواهية التى ذكرت بل لسبب يحتفظ به الإنسان ويقدمه فى نهاية الرسالة، وهو كونه باقياً فى جنة الخلد إن كان خيراً. فإمكان الديمومة وارد عند البشر وغير وارد عند الحيوان. وبهذه الحجة يتفق زعماء الطيور وحكماء الجن بأن سبب تميز الإنسان هو مفارقة روحه للجسد الفاسد والتحاقه بالخالدين؛ وهو أمر لا يصل إليه إلا البشر وبالتحديد الصالحون منهم:

«وكيف تساوت الأقدار بيننا وبينكم، فإنّا، على أى حالة كانت، باقون أبد الآبدين ودهر الداهرين [..] وأنتم، يا معشر الحيوانات، بمعزل عن جميع ذلك، لأنكم بعد المفارقة تفسدون وتبلون وتفنون ولا تبقون، فهذا دليل على أننا أرباب وأنتم عبيد وخول لنا»[٥١].

ومن اللافت أن التفوق الإنسانى على الحيوان ـ كما تختتم الرسالة ـ مبنى على حجة دامغة فى نظر الأفلاطونيين، وهى كمال البقاء والثبوت وعيب الفناء والتغير. وسواء اتفقنا أو اختلفنا مع منطق الإخوان، فما لا شك فيه أنه جعلنا نفكر ونتأمل فى الفرق بين المغالطة والحق، بين السفسطة والحقيقة، فى خطابهم. وهذه الخبرة التمييزية تعين المتلقى فى إذكاء قدراته العقلية فى كل مجال ولا تنحصر فى قراءته رسالة. كما أن المكتسب العقلى فى هذه الحالة لا يشكل مخزونًا ـ كما فى النمط التخيلى ـ بل كفاءة. فعند إخوان الصفاء نزوع نحو تحويل التمثيل إلى ذهنية قياس؛ بينما تنزع شهرزاد فى سردها لقصص الحيوان إلى الترسيخ عبر التراكم، وبالتالى إلى توظيف المتخيل واللاوعى. ويقابل ذلك جانب التوعية القياسية عند إخوان الصفاء. ولكن هذه المقابلة لا تعنى القطيعة الإبستمولوجية بين الخطابين، بل تشير إلى تطابق بين ثيمات وآليات. مع فارق أن الإخوان استخرجوا من الموروث الشعبى ـ سواء كان (ألف ليلة وليلة) بالذات أو قصص حيوان أخرى لم تحفظ ـ المادة والميكانيزمات، لرفعها من مستوى لاوعى العامة إلى مستوى وعى الطليعة.

الهوامش

١ ـ راجع: David Forgacs, ed., **An Antonio Gramsci Reader** (New York: Schocken Books, 1988),pp.323 - 362.

٢ ـ راجع: "Fable in Verse" **Encyclopedia of Poetry and Poetics** (Princeton: Princeton University Press, 1972), pp.269 - 270

٣ ـ نفسه، ص ص ٢٦٩ ـ ٢٧٠.

٤ ـ لقائمة بهذه الأعمال، راجع: موسى سليمان، **الأدب القصصي عند العرب** (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٩)، ص ٢٨.
٥ ـ **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء** (بيروت: دار صادر، ١٩٥٧)، المجلد الثاني، ص ١٧٩.
٦ ـ **ألف ليلة وليلة** (القاهرة: بولاق، ١٨٣٥)، المجلد الأول، ص ٥.
٧ ـ نفسه، ص ٥ ـ ٦.
٨ ـ نفسه، ص ٦.
٩ ـ يؤكد أسبنسكي على أن «وجهة النظر لا تحدد من قبل الراوي الواصف بل أيضا بالموضوع الموصوف».
راجع: Boris Uspensky, **A Poetics of Composition** (Berkeley, University of California Press, 1973), p. 120.
١٠ـ **ألف ليلة وليلة**، سبق ذكره، المجلد الأول، ص ٥.
١١ ـ نفسه، ص ٣٠١.
١٢ ـ نفسه، ص ٣٠٨.
١٣ ـ نفسه، ص ٣٠١.
١٤ ـ نفسه، ص ٣٠١.
١٥ ـ نفسه، ص ٣٠٢.
١٦ ـ نفسه، ص ٣٠٣.
١٧ ـ نفسه، ص ٣٠٣.
١٨ ـ نفسه، المجلد الثاني، ص ٢٥٠.
١٩ ـ نفسه، المجلد الأول، ص ٣١٨.
٢٠ ـ نفسه، ص ٣١٤ـ ٣١٥.
٢١ ـ نفسه، ص ٣١٥.
٢٢ ـ نفسه، المجلد الثاني، ص ٤٦١ ـ ٥٠٣.
٢٣ ـ نفسه، ص ٤٦٣.
٢٤ ـ راجع: "Simile" in **Princeton Encyclopedia** of Poetry and Poetics, op. cit., pp. 767- 769.
٢٥ ـ **ألف ليلة وليلة**، سبق ذكره، المجلد الثاني، ص ٤٦٥.
٢٦ ـ نفسه، ص ٤٧١.
٢٧ ـ نفسه، ص ٤٨٧.
٢٨ ـ أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين** (القاهرة: عيسى البابي، ١٩٧١)، ص ٢٤٩.
٢٩ ـ راجع: أحمد بيومي، **القاموس الموسيقي** (القاهرة: وزارة الثقافة)، ١٩٩٢، ص ٩٨.
٣٠ ـ راجع: **The Rhetoric of Aristotle** (New York: Appleton, 1932), p. 207
٣١ ـ راجع للتعريف بمرجعية إخوان الصفاء: I.R. Netton, **Muslim Neoplatonists** (London: George Allen and Unwin, 1982).
٣٢ ـ **رسائل إخوان الصفاء**، سبق ذكره، المجلد الأول، ص ٣٩١.
٣٣ ـ نفسه، المجلد الثالث، ص ١٧٠ ـ ١٧١.
٣٤ ـ نفسه، المجلد الثاني، ص ١٧٨ ـ ٣٧٨.
٣٥ ـ نفسه، ص ٢٠٦ ـ ٢٠٧.
٣٦ ـ نفسه، ص ٢٠٧.
٣٧ ـ نفسه، ص ٣٢٥.
٣٨ ـ نفسه، ص ٢٦٣.
٣٩ ـ جابر عصفور، «**بلاغة المقموعين**» مجلة «**ألف**» ١٢ (١٩٩٢)، ص ١٩.
٤٠ ـ **رسائل إخوان الصفاء**، سبق ذكره، المجلد الثاني، ص ٢٧٩ ـ ٢٨٠.
٤١ـ نفسه، ص ٣٢٤.
٤٢ ـ نفسه، ص ٣٢٤.
٤٣ ـ نفسه، ص ٣٢٥.

٤٤ ـ نفسه، ص ٣٧٦.
٤٥ ـ نفسه، ص ٢٤٣ ـ ٢٤٤.
٤٦ ـ نفسه، ص ٣٠٢.
٤٧ ـ نفسه، ص ٢٨٢.
٤٨ ـ نفسه، ص ٢٧٦ ـ ٢٧٧.
٤٩ ـ نفسه، ص ٢١٠.
٥٠ ـ نفسه، ص ٢١٢.
٥١ ـ نفسه، ص ٢٧٥ ـ ٢٧٦.



الحكاية ـ البيان
وتأسيس شكل أدبى حكائى
(قراءة فى حكاية ليلية)

عبد الحميد حواس*

فى الليلة الواحدة والخمسين بعد المائة السابعة من (ألف ليلة وليلة)، تنتهى حكاية بدر باسم ابن الملك شهرمان والجوهرة بنت الملك السمندل لتبدأ حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال. غير أن حكاية سيف الملوك تسلك فى بدايتها مسلكا غير معتاد بين نظيراتها من حكايات (الليالى)؛ ذلك أنها لا تبدأ بالاستهلال المألوف الذى يقود مباشرة إلى عالم الحكاية، كما فعلت ـ مثلا ـ الحكاية السابقة «حكاية بدر باسم»، وبدأت بالاستهلال المعتاد: «ومما يُحكى ـ أيضاً ـ أيها الملك السعيد، أنه كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، فى أرض العجم، ملك يقال له شهرمان...»، وإنما بدأت حكاية سيف الملوك بمدخل طويل، يمتد من الليلة ٧٥١ إلى الليلة ٧٥٣، حتى نلتقى الاستهلال النمطى المعهود الذى يفضى مباشرة إلى أحداث حكاية سيف الملوك وشخوصها: «وتقول هذه القصة، إنه كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، فى مصر، ملك يسمى عاصم بن صفوان» (والد سيف الملوك، بطل الحكاية).

والمدخل نفسه يبدأ بالاستهلال المعهود:

«ومما يحكى ـ أيها الملك السعيد ـ أنه كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ملك من ملوك العجم، اسمه محمد بن سبائك، وكان يحكم على بلاد خراسان...».

ولكن ما أن يتقدم القارئ مع مجريات السرد حتى يكتشف أنه يتابع شكلا من القصّ، وأن هذا القصّ يحكى قصة السّعى بحثا عن وجود حكاية سيف الملوك والوقائع التى جرت إلى أن تمّ الحصول على نسخة مدوّنة منها. إنها حكاية عن الحكاية، إذن. غير أن حكاية المدخل، وإن كان مدارها هو الحصول على نسخة مدونة من حكاية سيف الملوك، لا تمتد شخوصها وأحداثها إلى

* المشرف على مركز الدراسات الشعبية، المعهد العالى للفنون الشعبية ـ أكاديمية الفنون، القاهرة.

حكاية سيف الملوك نفسها؛ إذ إنه بتمام اكتناز نسخة مدونة من حكاية سيف الملوك تنغلق دائرة المدخل. وبهذا تأخذ حكاية المدخل شكل وحدة قصصية مستقلة، أو بالأحرى تكويناً قصصياً متمايزاً عن السرد الذى يليه. ولعل هذا ما يفسّر لجوء السرد الليلى، ليستأنف قص حكاية سيف الملوك نفسها، إلى البدء باستهلال جديد من النمط المعهود: «وتقول هذه القصة، إنه كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، فى مصر، ملك يسمى عاصم بن صفوان» (والد سيف الملوك، بطل الحكاية)(١).

بيد أن هذا المدخل القصصى، الذى افتتحت به حكاية سيف الملوك سردها، لا يسترعى انتباه القارئ نتيجة للمظاهر السابق ذكرها وحسب، بل إن مادة موضوعه القصصى تدعو القارئ إلى التريث إزاءه أيضاً. فحكاية المدخل قصّ عن القص؛ حيث «الحكاية» هى «موضوع الرغبة» ومثار الشعور «بالافتقاد أو النقص» الذى يحرك مجريات القص، ويدفعها إلى أن يتم إشباع الرغبة بعد تمام الحصول على نسخة مدوّنة من الحكاية. ومن ثم، فإن رحلة البحث عن الحكاية والوقائع التى تجرى أثناءها تعتمد على مشاهد وممارسات مأخوذة من عالم القصّ وتناقل الحكايات، كما شاء أن يصوره رواة حكايات الليالى ومدوّنوها. وبهذا التناول للمادة، يكون المدخل هو الأثر الوحيد فى حكايات (الليالى) الذى توفّر على هذه المادة واتخذ منها لبنات بنائه القصصى.

أما القارئ الدارس، فإن مظهرا جديدا لهذا المدخل سيسترعى انتباهه إلى فرادة هذا المدخل. ذلك أن حكاية المدخل، وهى تتابع سرد وقائعها، تدفع إلى مقدمة الصورة القصصية المرسومة تمثيلا قصصيا لوعى كتاب (الليالى) بنفسه بوصفه مجموعا من الحكايات، وتبرز شهادة من قصاصى (الليالى) ومدوّنيها عن مرويّاتهم. وبذا تجاوز المدخل مجرد كونه مقدمة لحكاية سيف الملوك لكى يصبح بيانا عن الحكايات ومكانتها؛ الأمر الذى يدعو إلى إعادة فحص طبيعة هذا المدخل ووظائفه، ويثير التساؤل حول إمكان أن يكون تحقيقا لشكل قصصى كان بسبيله للتكوُّن، شكل قصصى يمكن أن نسميه «الحكاية ــ البيان».

ولأسباب ومبررات متعددة، مرّ هذا الزمن الطويل ــ منذ أن ساد الحديث عن التراث العربى وفرزه، ومنذ أن أخذ الاهتمام بـ(ألف ليلة وليلة) سمت الدرس المحقق، ولم يتم الالتفات المدقق إلى هذا المدخل وخصائصه النوعية. وحتى عندما ظهرت على الساحة الأدبية والنقدية الدعوة المتصاعدة إلى العودة إلى الأشكال العربية الأصيلة فى القص، وجرى التنويه بخصوصياتها، لم تقد هذه الدعوة إلى إدراج هذا المدخل القصصى بين تلك الأشكال، أو طرحه على أنه وسيلة فنية. والحاصل، أن هذا المدخل قبع فى كتاب (الليالى) لا يرد ذكره، إلا من حين إلى حين فى بعض «الدراسات الليلية»، بإشارات تستخدم جانبا مما ورد به من مادة كشواهد على أحوال رواية الحكايات أو أوضاع القصاص. وتبقى الإشارة الأم لكل هذه الإشارات هى ما كتبته أستاذتنا سهير القلماوى فى دراستها الجامعة على كتاب «ألف ليلة وليلة»(٢).

لقد استرعى وجود هذا المدخل القصصى انتباه سهير القلماوى، وأشارت إليه فى موضعين من كتابها، باعتباره مقدمة لحكاية سيف الملوك وبديعة الجمال. وهى ــ فى الموضع الأول ــ تذكر هذه المقدمة عند حديثها عن تأليف كتاب (ألف ليلة وليلة) منوّهة بأن هذه المقدمة «ترسم لنا صورة حلقة القاص الوحيدة فى الليالى»، فضلا عن أنها تؤيد «فكرة وجود النصّ المكتوب لقصص الليالى منذ إنشائها الأول».

وفى الموضع الثانى، تعود سهير القلماوى إلى الإشارة إلى هذه المقدمة عند حديثها عن نموّ قصص الليالى وطرق تكثيرها مبيّنة أن إحدى وسائل هذا النمو كانت تأليف قصص جديدة على نسق ما فى كتاب

الليالى نفسه من قصص. واعتبرت سهير القلماوى قصة سيف الملوك مثالاً على هذا الطراز من القصص المقلّد: «وهذا النوع لايكاد يكون قصة فى واقع الأمر. هو قصاصات من قصص أخرى جمعت إلى جانب بعضها البعض ثم أطلق عليها اسم جديد». ورتّبت سهير القلماوى على رأيها هذا فى قصة سيف الملوك رأيها فى المقدمة. فقد أحس قاص قصة سيف الملوك:

«قلة جهده أو سذاجته فى تأليفها ففخّم أمرها فى المقدمة، وأمدنا بمعلومات مهمة عن تدوين القصص، وعن صبغته المصرية الغالبة عليه، مما لم يكن ليعنى بأمره لولا أن أراد أن يمتدح قصته مدحاً ما فوقه من مزيد».

ولنترك ـ إلى حين ـ الوقوف عند ما ارتأته سهير القلماوى فى تكوين قصة سيف الملوك، وهو ما يمكن أن نتفهمه إذا وضعنا فى اعتبارنا حدود الموقف النقدى الذى تبنته سهير القلماوى، وعدد من جيلها الرائد؛ ذلك الموقف الذى كان يصدر عن اتجاه إلى «وضعنة التراث»، والذى أدّى إلى نتائج واستبصارات مؤسّسة كان من الممكن الانطلاق منها وتنميتها، ولكن تداخل معها والتبس بها مجموعة من المسلمات والمعايير المعوّقة. ولعل أبرز ما يهمنا منها الآن بالنسبة إلى العمل القصصى هو معيار الوحدة الموضوعية؛ الذى طبّق آخذاً معنى الوحدة المنطقية القائمة على العلّية الصورية.

أما إذا وقفنا عند ما ارتأته بخصوص المدخل القصصى الذى تفتتح به حكاية سيف الملوك، سنجد أن رأيها يمكن جمعه فى حكمين:

أ ـ أن هذا المدخل هو مقدمة أضافها القصاص إلى حكاية سيف الملوك لمجرد التعظيم من شأنها.

ب ـ أن هذا المدخل هو الوحيد بين نصوص (الليالى) الذى يرسم صورة وصفية لحلقة القاص. ومن ثم فهو يمدنا بمعلومات عن أوضاع القصّ من جهة، وعن النشأة المكتوبة لحكايات (الليالى) من جهة أخرى.

وإذا كانت دراسة سهير القلماوى، بتوقيتها المبكر، وبطبيعتها الاستكشافية المستعرضة لكتاب (الليالى)، تجعلنا نتفهم السياق الذى أصدرت فيه هذه الأحكام؛ فإن إنجازها نفسه يحفزنا إلى مواصلة العمل واكتشاف الآفاق التى يمكن أن تمتد إليها. ولتكن البداية هى مناقشة هذه الأحكام نفسها للتحقق من مدى حجيتها فى الكشف عن طبيعة هذا المدخل ودوره القصصى.

لنبدأ بالإجابة عن السؤال الأوّلى: هل هذا المدخل مجرد مقدمة أضافها القاص إلى حكاية سيف الملوك ليعظم من شأنها؟

أما بخصوص تعظيم المدخل لحكاية سيف الملوك فهذا حادث بالفعل، ونبرة التفخيم للحكاية تظل ترنّ فى مسامعنا طوال سرد المدخل. ولكن، هل أمر المدخل قاصر على مجرد التفخيم والتعظيم لحكاية سيف الملوك؟ لو كان الأمر أمر تفخيم وتعظيم فقط، لكان حسب القاص اللجوء إلى الصفات المطلقة والعبارات الجاهزة، على النحو الذى تكرر فى حكايات (الليالى) الأخرى. فهناك من العبارات ما وصفت الحكاية بأنها «حكاية عجيبة تحير الفكر»، أو تصف ما حدث فيها بأنه «أعجب وأغرب وأطرب». وهناك منها ما بدأ به راوى قصته منوها: «إن لى حديثاً عجيباً»، وأشهرها ما افتتح به الصعلوك الثانى «حكاية الحمّال مع البنات»: «أنا ما ولدت أعورا، وإنما لى حكاية عجيبة، لو كُتبت بالإبر على آماق البصر، لكانت عبرة لمن اعتبر». كما كان لدى القاص ما هو متواتر فى حكايات (الليالى) من تفخيم شأن الحكاية بأن يأمر الملك بتدوينها وإيداعها

خزائن المملكة، وهو ما أمر به ملك حكاية هذا المدخل نفسه.

إذن، لا يكفى تعليل السبب فى وجود هذا المدخل على النحو الذى هو عليه، ولا تفسير الحكم بأنه ليس إلا مقدمة مضافة، بالقول بأن القصد منه مجرد تفخيم القصة الموالية وتعظيم شأنها. وعلينا أن نبحث عن سبب آخر أكثر فعالية وأكثر تماسكا من الناحية المنهجية. ولن يتأتى هذا إلا إذا انتقلنا منهجيا بمقاربة للنص تعاينه من الداخل، وتتحرى شبكة علائقه القصصية، وتستبين كيفية اشتغاله فى السياق القصصى الذى هو جزء منه.

ولقد رأينا قاص (الليالى) يترك الصيغ والعبارات الجاهزة فى تفخيم الحكايات ويلجأ إلى إنشاء مدخل ذى حكاية قصصية، كما أن هذا المدخل يفضى إلى قصة سيف الملوك. والمدخل وقصته يندرجان داخل مجموع قصصى أشمل هو كتاب حكايات (ألف ليلة وليلة). بل إن هذا المدخل يكاد يتوسط عدديا مجموع الليالى؛ حيث تقع روايته فى الغالب ٧٥١ ـ ٧٥٣ من بين الليالى الألف وواحدة. وكل هذا يؤدى إلى أن المقاربة اللازمة لهذا المدخل عليها أن تنطلق من كونه إنشاء قصصيا، لتعاين كيفية اشتغاله داخل شبكة علائقه القصصية فى إطار حكايات (الليالى).

والخطوة الأولى للاقتراب من هذا المدخل هى تعرف قصّته واستعراض مجرياتها. وأعتذر مقدما عن الإطالة فى العرض؛ فالإطالة هنا لها ضرورتها. فليس المطلوب ـ فى سياق هذه المقاربة ـ أن نتعرف المعالم المورفولوچية للحكاية فقط، وإنما تفاصيل الصورة والتمثيلات التى رسمتها الحكاية، بل عباراتها، مطلب أيضاً.

تفتتح الحكاية بالاستهلال المعهود، الذى يردُّنا إلى الإطار الشامل لحكايات الليالى، عندما تستأنف شهرزاد قصّها ـ بعد أن انتهت الحكاية السابقة ـ بحيث تندرج الحكاية التى ستشرع فى قصّها ضمن تيار قصها المستمر وتنضم إلى مجراه. وفى الوقت نفسه، ينقلنا الاستهلال إلى عالم الحكاية ويعرّفنا بأولى شخصياتها:

«ومما يحكى ـ أيها الملك السعيد ـ أنه كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، ملك من ملوك العجم، اسمه محمد ابن سبائك، وكان يحكم على بلاد خراسان».

وهذا الملك له سماته العامة، المشتركة مع غير قليل من الملوك، حيث كان يغزو بلاد الكفار فى كل عام، وكان عادلا شجاعاً كريما.

أما صفته المخصوصة فهى أنه:

«كان يحب المنادمات والروايات والأشعار والأخبار والحكايات والأسمار وسير المتقدمين. وكان كل من يحفظ حكاية غريبة ويحكيها له ينعم عليه».

ومع تقدم السرد، نجد أن هذه الصفة المخصوصة للملك تصبح هى منبع خصوصية الحكاية ومصدر فيض الحركة القصصية فيها. ذلك أن حب الملك للحكايات، وعطاياه السخية فى مقابلها، شاعت أخبارهما فى جميع البلدان، ومن ثم صار مقصدا لكل من لديه حكاية؛ الحال الذى كان يهدد خزانة المملكة بالإفناء، وهذا ما حدا بالوزير لإظهار مخالفته للملك معترضاً على تبديده المال فى مقابل محض حكايات. غير أن الملك أراد أن يثبت للوزير أن الحكايات جديرة بما يبذل فى مقابل الحصول عليها؛ إذ إنه يستدعى تاجرا ثقة محبا للحكايات مثله يدعى حسن، ويكلفه بأن يعمل بجهده لكى يأتيه بحكاية مليحة وحديث غريب لم يكن قد سمع مثله من قبل، ويمنيه بالوزارة والعطايا العظيمة إن أعجبه الحديث، كما يهدده بمصادرة أملاكه وطرده من البلاد إن لم يأته

بطلبه. ويطلب التاجر حسن مهلة مدة سنة، ويوافق الملك.

وتنفيذا لما كلّفه به الملك، يختار التاجر حسن خمسة من مماليكه «كلهم يكتبون ويقرأون، وهم فضلاء عقلاء أدباء»، ويعطى كل واحد منهم خمسة آلاف دينار ويوجهه إلى إقليم، ويحثّهم على «أن يستقصوا على العلماء والفضلاء، وأصحاب الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة» بحثاً عن «قصة سيف الملوك»؛ ومن وجدها منهم عليه أن يرغّب صاحبها فى ثمنها: «ومهما طلب من الذهب والفضة فأعطوه إياه»، كما يعد التاجر حسن مماليكه أن من يأتيه منهم بالقصة سيعطيه الخلع السنية والنعم الوفية، ولن يكون عنده أعز منه.

ويرجع أربعة من المماليك بعد أن فتشوا فى أقاليم متباعدة، تتوزع بين بلاد العجم والصين والهند وبلاد المغرب، ولكنهم لم يجدوا شيئا. أما المملوك الخامس، الذى توجّه إلى بلاد الشام ومصر، فقد أقام فى دمشق «أياما، وهو يسأل عن حاجة سيده، فلم يجبه أحد». وبعد أن يئس وعزم على الرحيل، يصادف شابا يهرول متعجلا، ولما يسأله عن السبب يجيب الشاب:

«هنا شيخ فاضل، كل يوم، يجلس على كرسى فى مثل هذا الوقت، ويحدث حكايات وأخبارا وأسمارا ملاحا لم يسمع أحد مثلها. وأنا أجرى حتى أجد لى موضعا قريبا منه. وأخاف أنى لا أحصل على موضع من كثرة الخلق».

فما كان من المملوك إلا أن صحب الشاب:

«وأسرع فى السير معه، حتى وصل إلى الموضع الذى يحدث فيه الشيخ بين الناس. فرأى ذلك الشيخ صبيح الوجه وهو جالس على كرسى يحدث الناس. فجلس قريبا منه وأصغى ليسمع حديثه. فلما جاء وقت غروب الشمس، فرغ الشيخ من الحديث، وسمع الناس ما تحدث به وانفضوا من حوله».

عندئذ يقترب المملوك الخامس من الشيخ ويتودد إليه، ثم يسأله: «هل عندك قصة سمر سيف الملوك وبديعة الجمال؟» فيجيب الشيخ مندهشا: من الذى أخبرك بذلك؟ فيطمئنه المملوك أنه لم يعرف القصة بعد، وإنما جاء من بلاده بحثا عنها، وأنه مستعد أن يبذل فى مقابل الحصول عليها ما يرضى القصاص. ويتمنع القصاص: «ولكن هذا سمر لا يتحدث به أحد على قارعة الطريق، ولا أعطى هذه القصة لكل واحد».

ويلحف المملوك فى رجائه إلى أن يوافق القصاص مشترطا: «إن كنت تريد هذه القصة فاعطنى مائة دينار وأنا أعطيك إياها، ولكن بخمسة شروط»، فيعده المملوك بالمائة دينار، وعشرة جعالة فوقها، مع الالتزام بالشروط التى يحددها القصاص. ويتفقان على موعد للتسليم:

«فأخذها منه الشيخ، وقام ودخل داره، وأدخل المملوك وأجلسه فى مكان وقدم له دواة وقلما وقرطاسا، وقدم له كتابا، وقال له: اكتب الذى أنت طالبه من هذا الكتاب من قصة سمر سيف الملوك. فجلس المملوك يكتب هذه القصة إلى أن فرغ من كتابتها. ثم قرأها على الشيخ وصحّحها. وبعد ذلك قال له الشيخ: اعلم يا ولدى أن أول شرط أنك لا تقول هذه القصة على قارعة الطريق، ولا عند النساء والجوارى، ولا عند العبيد والسفهاء، ولا عند الصبيان، وإنما تقرؤها عند الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المفسرين وغيرهم. فقبل المملوك الشروط وقبل يدى الشيخ وودّعه وخرج من عنده».

ولما حصل المملوك على نسخة مدونة من القصة أسرع عائداً إلى بلاده، «وأعطى سيده الكتاب الذى فيه قصة سيف الملوك وبديعة الجمال»، فكافأه سيّده بسخاء كما وعد، «ثم إن التاجر أخذ القصة وكتبها بخطه مفسّره، وطلع إلى الملك، وقال له: أيها الملك السعيد، إنى جئت بسمر وحكايات مليحة نادرة، لم يسمع مثلها أحد قط».

وفى الحال، أمر الملك باجتماع موسع يحضره «كل أمير عاقل، وكل عالم فاضل، وكل أديب وشاعر ولبيب. وجلس التاجر حسن وقرأ هذه السيرة». وبعد أن استمع الحاضرون إلى القراءة، واستحسنوا القصة وتعجبوا منها، نثروا الذهب والفضة والجواهر على التاجر حسن. أما الملك فقد خلع عليه وأقطعه مدينة، وجعله من أكابر وزرائه، وأجلسه على يمينه، «ثم أمر الكتاب أن يكتبوا هذه القصة بالذهب، ويجعلوها فى خزائنه الخاصة، وصار الملك كلما ضاق صدره يحضر التاجر حسن ليقرأها عليه».

فى ضوء هذا الاستعراض لحكاية المدخل، يكون قد تأكد لدينا أن المدخل قد تجاوز كونه استهلالا تفخيميا لحكاية سيف الملوك، ويكون قد وضح ـ أيضاً ـ أنه قد اتخذ شكل إنشاء قصصى متمايز يتجاوز كونه محض مقدمة لحكاية سيف الملوك. وللنظر الآن فى القول بأن هذا المدخل تزيد؛ حيث إن القاص «لم يكن ليعنى بأمره لولا أنه أراد أن يمتدح قصته مدحاً ما فوقه من مزيد». وهذا النظر يتطلب منا التقدم خطوة أخرى لفحص علاقات هذا المدخل بالسياق القصصى الذى يتوسطه، وهو ما يمكن أن يكشف لنا حدود عمله فى هذا السياق، ووظائفه التى يؤديها، بل هويته النوعية التى اكتسبها نتيجة أدائه لدوره.

لقد لاحظنا عند بداية عرض حكاية المدخل أن الاستهلال يردّنا إلى القصة ـ الإطار الشاملة لحكايات (الليالى). وقد يكون هذا الارتداد إلى الإطار الشهرزادى ضرورة إجرائية: بما أن إحدى حكايات شهرزاد قد انتهت، وطالما أنه لم يكن قد مرّ من الليالى إلا ٧٥١ ليلة، كان على شهرزاد أن «تلضم» حكاية جديدة فى «عقد» حكاياتها. ولكن، بحكم آليّات هذا «اللّضم» نفسه، فإن مواصلة شهرزاد حكيها يؤدى إلى اندراج حكايتها الجديدة فى سلك منظومة الحكايات الليلية، عليها أن تتسق مع بقية الحكايات وتتناسق لكى تصبح واحدة من «حبّات» هذا «العقد» الليلى. ومن ثم تدخل هذه «الحبة» الملضومة فى علاقة جدلية ـ تشكيلا ووظيفة ـ مع الحبّات المجاورة، ومع مجموع العقد.

وبالفعل، فإنا إذا عاودنا النظر فى حكاية المدخل، منتبهين إلى «الدّالات»[٣] التى تكوّن هيكل الحكاية، لوجدنا تراسلاً يتم الإلماح إليه بانتظام ما بين المدخل وحكاية الإطار الشهرزادى. فالملك محمد بن سبائك الذى كان يحكم بلاد خراسان يتجاوب مع الملك شهريار أحد ملوك بنى ساسان. ويتشابه الملكان فى سمتهما العامة؛ حيث كانا عادلين شجاعين كريمين. كما يتشابهان فى أنهما ما أن يحدث لهما «النقص» حتى ينقلبان إلى التعسف فى مطالبهما لسد هذا النقص، ولا يطامن من عسفهما إلا حب الحكايات الغريبة والاستماع إليها. ومن ثم يصبح الحصول على الحكايات الغريبة، وروايتها لهما، هما وسيلتا النجاة من هذا العسف ونيل رضاهما. ويقوم التاجر حسن مقام شهرزاد فى الاجتهاد للحصول على الحكاية المليحة والحديث الغريب الذى لم يسمع الملك بمثله من قبل، وإلا تعرّض لمصادرة أملاكه وطرده من البلاد. فهو مهدد بالموت المعنوى إن لم يقصّ، كما كانت شهرزاد مهددة بالقتل الجسدى ما لم تقصّ. وهو ينال رضا الملك ومكافأته عندما أتاه بالحكاية الغريبة وقرأها له، بشارة بما سيحدث لشهرزاد عندما تتم حكاياتها وتحوز رضا شهريار.

وموضوعة «الخلاص بالقصّ» لا تربط حكاية المدخل بالقصة ـ الإطار الشهرزادية وحدها، بل هى

تربطها أيضاً بالحكايات الليلية الأخرى. فموضوعة الخلاص بالقصّ تسرى فى معظم حكايات (الليالى)، وقد أبرز البحث المعاصر فى (الليالى) هذه الموضوعة وتعمقها بما يغنى عن تكرار الحديث عنها (٤). وما أود أن أضيفه هنا، هو التنويه إلى أن حكاية المدخل، مع أنها تتشارك مع حكايات (الليالى) الأخرى فى موضوعة الخلاص بالقص، فإنها توظفها توظيفا متمايزا يعطيها خصوصيتها وفرادتها. ولكن، لنؤجل الآن بيان هذا التوظيف المخصوص لموضوعة الخلاص بالقص، لنواصل تبيُّن طبيعة العلاقات التى تتناسق بها مع حكايات (الليالى). ولنكمل الفحص بالنظر إلى علاقتها بالحكايتين المجاورتين، السابقة عليها والموالية لها.

الحكاية السابقة مباشرة لحكاية المدخل هى: «حكاية بدر باسم بن الملك شهرمان والجوهرة بنت الملك السمندل». والحكاية التالية مباشرة، بل التى تلتحم بها لتكون مدخلا لها، هى «حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال». والحكايتان تقتربان من نوع «الرومانس»(٥)، أو على الأقل تمثلان لحظة تحوّل من نوع الحكاية المغربية إلى نوع الرومانس، أو، لكى لا نختلف الآن، هما من القصص الغرامى الخيالى الذى يقوم فيه المحب بمغامراته، ويشتبك فى صراعات، أثناء رحلة طويلة إلى أن يصل إلى محبوبته. وتتشابه الحكايتان فى غير قليل من مقوماتهما القصصية، كما تختلفان فى بعضها أيضاً. ولكن ما يهم سياقنا من أمر هاتين الحكايتين أنهما حكايتا تحر وبحث، وأن محور كلتيهما هو بحث البطل عن محبوبة ولكن هذه المحبوبة مجهولة الشكل والموطن، وإن عرف اسمها. لقد أحب بدر باسم الجوهرة لمجرد السماع عنها، كما أحب سيف الملوك بديعة الجمال لمجرد رؤية رسم منقوش لها. وقد دارت معظم وقائع بحث البطلين فى حيّز جنى يعجّ بالقدرات والتشكلات السحرية؛ أحدهما يسفل فى ممالك تحت سطح البحر، وثانيهما يعلو مع جنّ الخلاء الطيارة.

وحكاية المدخل، التى تقع بين الحكايتين، هى مثلهما حكاية تحر وبحث. بحث عن حكاية مليحة، مجهولة ـ أيضاً ـ شكلا وموطنا. ويدفع للبحث عنها ملك يعشق الحكايات، يحفز للتحرى عنها والرحلة فى سبيلها مهما كانت الصعوبات. ومن ثم، اتسق موقع المدخل بين الحكايتين المحيطتين. غير أن حكاية المدخل، وهى تفيد من هذا الاتساق على مستوى المماثلة، كانت تعمل، أيضاً، على الإفادة من اختلافها عن الحكايتين على مستوى المقابلة. فقد كانت الحكايتان المجاورتان تهوّمان فى حيزين مغربين ذوى هول وخوارق؛ بينما التزمت حكاية المدخل بالعالم الأرضى المعيش، حيث ينبنى فعل التحرى والبحث على مألوف الطاقة البشرية والتحلى بالمثابرة والاستقصاء. وتحرص حكاية المدخل على إيراد تفصيلات ودقائق من ممارسات الحياة اليومية، كأنها تعمد إلى إبراز النقيض المقابل للخارق وغير الطبيعى، وهذا التباين الذى تبديه حكاية المدخل لا يرسم لونا مناقضا ذا أثر جمالى فقط، ولا ينشئ تكوينا مقابلا ذا أثر معنوى وحسب، وإنما يحدث ـ أيضاً ـ فرجة لتنفس القارئ والسامع من وطأة الحيزين المهولين المحيطين وإعادة الانتباه إلى أمور الواقع المعيش.

ومع وجود هذه العلاقات المتراسلة التى أقامتها حكاية المدخل بينها وبين الحكايتين المجاورتين لها لكى تقر فى موقعها الوسطىّ بينهما، فإن علاقتها بالحكاية الموالية تظل لها الهيمنة. فحكاية المدخل ليست حكاية منفصلة تمام الانفصال، وإنما هى ـ بنائيا ـ وحدة قصصية من بناء أكبر يضمها إلى حكاية سيف الملوك. فلننظر ـ إذن ـ كيف تضامت حكاية المدخل مع «حكاية سيف الملوك».

لقد أشرت منذ قليل إلى أن «حكاية سيف الملوك» من القصص الغرامى الخيالى، الذى يقوم فيه المحب بمغامرات، ويشتبك فى صراعات خارقة، إلى أن يصل إلى محبوبته. غير أن عشق سيف الملوك من نوع خاص؛

ذلك أن الذى يتسبب فى هذا العشق هو رؤيته صورة منقوشة لبنت فائقة الحسن، وبعد أن تأسره الصورة المرسومة يتبيّن رفيقه أن اسم البنت مرقوم على هامش الرسم. ولا يعرف عنها إلا أنها بديعة الجمال بنت الملك شمّاخ بن شاروخ، وهو ملك من ملوك الجان المؤمنين الذين يسكنون بستان إرم بن عاد الأكبر. ولكن هذا لا يثنى سيف الملوك عن عزمه فيغادر مملكته وينطلق متحريا عن موقع هذا المكان المجهول وباحثا عن حبيبته المجهولة أيضاً. ولذا سيمتزج فى مغامرات سيف الملوك الوقائع العاطفية بالحوادث المغربة، والحيّز العائلى المألوف بالحيز الجنى الخارق للمألوف. ولكى تسوّغ الحكاية لبطلها القدرة على القيام بمغامراته فى هذا المجال الخارق، ولإتمام فاعلية إيهامها الفنى، مهّدت لذلك بوحدة قصصية تمهيدية تعقد فيها صلة بين البطل ـ منذ نشأته الأولى ـ والخارق. وفى هذا التمهيد نلقى ملكا من ملوك مصر، فى قديم الزمان، وقد طعن فى السنّ دون إنجاب. ومن ثم، يرحل وزيره فى رحلة بحث عن العلاج. ويجد العلاج عند نبى الله سليمان الذى يعطى الوزير ـ بعد أن أسلم ـ وصفة سحرية للعلاج فضلا عن هدية للمولود القادم. والمولود القادم هو سيف الملوك، أما الهدية التى ستسلّم إليه عندما يبلغ مبلغ الرجال فهى قبّاء[٦]. وهذا القباء هو الذى سيجد سيف الملوك منقوشا على بطانته صورة بديعة الجمال.

واضح أن التمهيد القصصى الطويل، وهو يحكى عن الإنجاب السحرى للبطل، يربط بينه وبين الخارق والجنّى، مستندا على مرجعهما الأوّل فى المعتقد الشعبى. غير أن التمهيد وهو يحكى قصة هذا الإنجاب يقيم أحداثه على رحلة تحر وبحث، وإن قام بها الوزير نيابة عن الملك، لتحقيق وجود الوليد المرغوب. ورحلة التمهيد هذه لا تؤسس لنشأة البطل وروابطه بالخارق فقط، ولكنها ـ أيضاً ـ ستظل حاضرة بعلامة من علاماتها، ممثلة بالصورة المنقوشة على القباء، تدفع حركة البطل فى قصته الكبرى ورحلته بحثا عن صاحبة الصورة. وبذا توطىء رحلة البحث والتحرى فى التمهيد لرحلة البحث والتحرى فى مغامرة البطل الرئيسة. ولمّا نقرأ حكاية المدخل سابقة على حكاية التمهيد، ثم نقرأ حكاية سيف الملوك بعد التمهيد، يستمر خطّ البحث والتحرى متصلا على مجرى القصّ. وبذا تتضام الرحلات الثلاث باعتبارها مراحل ثلاثاً أو وحدات ثلاثاً، فى عمل قصصى واحد. وعلى هذا استقرت حكاية المدخل فى موقعها بوصفها مدخلاً لحكاية سيف الملوك يقصّ رحلة البحث عن حكاية سيف الملوك.

ولكن، إذا كانت هذه الحكاية ـ المدخل قد نجحت فى توشيج علائقها بحكاية سيف الملوك على هذا النحو، يبقى التساؤل: لم صارت مدخلاً لحكاية سيف الملوك تحديداً؟ ألم يكن من الوارد أن يوطىء هذا المدخل لغيرها من حكايات البحث والتحرى الأخرى؟

وهذا تساؤل فى محله، خاصة مع ما عهدتُه من مرونة فى القصص الشعبى والأشكال الخارجة منه؛ حيث تملك الوحدات البنائية استقلالا نسبياً وحرية فى الحركة والانتقال من منتج إلى آخر، بالطبع مع شروط المواءمة التى لابد منها [٧]. ولكن لهذا حديثاً آخر، أما الآن فعلينا أن ننظر فى إمكان تبديل موقع حكاية المدخل من حكاية سيف الملوك إلى مدخل لحكاية أخرى. ولنأخذ حكاية بدر باسم مثالاً؛ حيث أشرنا إليها من قبل مما يغنينا عن عرض غيرها.

فى حكاية بدر باسم ينصبّ القص مباشرة على قضيتها ويظل متمحورا حولها، رغم طول المغامرات وتعدد الوقائع. وبعد المشهد الافتتاحى الذى نرى فيه الملك شهرمان يشترى جارية مجهولة صامتة، سرعان ما يكشف لنا السرد السرّ فى صمت الجارية؛ إنها من بنات البحر. ولنلاحظ أن مفردات لغة السرد تتجنب الإشارة للجارية بكلمة جنيّة، لا لها ولا لأهلها. وعندما يعرف

بها يعرفها على أنها جلنار البحرية بنت ملك من ملوك البحر وأخوها يسمى صالحاً. وعندما يسألها الملك: كيف يمشون فى البحر ولا يبتلون؟ تجيب: إننا نمشى فى البحر كما تمشون أنتم فى البرّ ببركة الأسماء المكتوبة على خاتم سليمان بن داود عليهما السلام. إن السرد، منذ البداية، يسعى إلى أن يحيّد شكوك القارئ واستهواله إمكان التلاقى، بله التزاوج، بين عالمين متناقضين: عالم البر وعالم البحر. وإمكان التلاقى والتزاوج بين ما يبدو متناقضاً هى قضية الحكاية. وسواء أخذنا دلالة هذا التلاقى والتزاوج على أنها إشارة إلى العلاقة الواجبة للتكامل بين الإنسان والطبيعة، أو على أنها تنويه بأهمية الانفتاح بين الجماعات البشرية المتنوعة أو الفئات الاجتماعية المتباينة، فإن السعى لتحقيق هذا التلاقى، وتعزيز العمل على هذا التزاوج، يظلان هما المحرك لحركة حكاية بدر باسم ومصدر طاقة القصّ فيها، فما مغامرات بدر باسم ومخاطراته المتوالية إلا إصرار على إعلاء قيمة هذا التلاقى رغم الاعتراضات والمعوقات. وعندما يتم زواج بدر باسم بجوهرة البحرية، رغم أنها كانت تتبع أباها فى رفضه لمثل هذا الزواج، فإنما ليتأكد إمكان التزاوج بين الأباعد وإن بدوا متعارضين. وهكذا تختتم الحكاية بزواج بدر باسم من جوهرة البحرية، كما افتتحت بزواج أبيه الملك شهرمان من جلنار الصامتة. وبذا تتم دورة القصّ، وتنغلق دائرة الحكاية. والتكوين القصصى، لمثل هذه الحكاية، مغلق على نفسه ويتمحور حول قضيته على هذا النحو، فى غنى عن وحدة قصصية تتقدمه. ولا موضع ـ إذن ـ يمكن أن تقرّ به حكاية المدخل.

لم قرّت ـ إذن ـ حكاية المدخل مع حكاية سيف الملوك؟

للإجابة عن هذا السؤال أعود للوقوف عند تركيب حكاية سيف الملوك. ويتداعى الحديث الأخير عن نهاية حكاية بدر باسم مع معاودة الحديث عن حكاية سيف الملوك من نهايتها. والمقطع القصصى الأخير الذى تنتهى به حكاية سيف الملوك يدور حول إتمام زواج سيف الملوك من بديعة الجمال واستقرارهما فى سرنديب، وسرنديب ليست أصلا موطنا لواحد منهما، وإنما ينزلان بها ضيفين على ملكها. فسيف الملوك أصلا من مصر ومنها انطلق إلى رحلته الكبرى، وبديعة الجمال أصلاً من بستان إرم بن عاد الأكبر وبه أهلها لا يزالون. وحتى عندما نظم سيف الملوك زيارات لأهله، كانت لأيام، يعود بعدها لسرنديب. وهنا تصمت الخاتمة عن الوضع الرسمى لسيف الملوك؛ فقد كانت الحكاية قد نصّبته ملكا على مصر عندما بلغ مبلغ الرجال وتنازل له والده عن العرش. بل إن القباء الذى جرّ إلى مغامرات سيف الملوك لم يتحصل عليه إلا بمناسبة تنصيبه ملكا على مصر. فاستقرار سيف الملوك فى سرنديب ـ إذن ـ استقرار قلق قصصيا؛ حيث إن البطل لم يرجع إلى مقر مُلكه، ولا عاد إلى الموطن الذى انطلقت منه حركته؛ ولا حتى بقى فى بستان إرم بن عاد موطن عروسه ومقر مُلك أبيها. وإنما أبقته الحكاية ضيفا فى سرنديب فى موضع وسط، غير قارّ، جغرافيا واجتماعيا وقصصيا.

وهذه النهاية التى تختتم بها حكاية سيف الملوك تكشف عن تكوين قصصى مفتوح، يختلف عن التكوين الدائرى الذى رأيناه فى حكاية بدر باسم الذى يجعل الحكاية تنغلق على نفسها ولا تقبل وحدات قصصية أخرى؛ اللهم إلا بفكها وإعادة تركيب مكوّناتها من جديد، وتعديل هذه المكونات وتكييفها لتتلاءم فى تكوين قصصى جديد؛ وبالتالى تصبح حكاية مغايرة.

إذن، فحكاية سيف الملوك، ببنائها القصصى المفتوح، تقبل إمكان الإلحاق والإضافة لوحدات قصصية أخرى. ومن ثم، فإن زرع حكاية المدخل فى جسم حكاية سيف الملوك أمر يتسق مع إمكانات هذا الجسم، ويجعله لا يرفض هذا العضو من جهة، كما يتيح لهذا

العضو أن يزيد فعالية هذا الجسم ويكسبه نشاطا وحيوية، من جهة أخرى.

هنـا، يثار الاعتراض: ولكن حكاية المدخل تأتى ـ من حيث هى وحدة قصصية ـ فى بداية حكاية سيف الملوك، وقبل الوحدة القصصية التى قامت بدور التمهيد للوحدة القصصية الكبرى. وهى بذلك لم تمثّل إضافة للأحداث الداخلية فى الحكاية، ولم تحاول ـ مثلاً ـ أن تحل وضع البطل غير القارّ فى النهاية. ولا مشاحة فى أن حكاية المدخل لم تفعل هذا ولا ذاك. غير أنها أفادت من مبدأ قابلية حكاية سيف الملوك للإضافة، وانفتاحها القصصى؛ كى تتضام معها وتشتغل على مستويات أخرى من التلاؤم. ولقد سبق أن رأينا جانبا من هذا الاشتغال وتراسلها مع الوحدات القصصية الأخرى فى «حكاية سيف الملوك»، إن على مستوى الموضوع أو على مستوى التشكيل القصصى، ونستكمل الآن الجوانب الأخرى من هذا الاشتغال.

من الإشارات السابق إيرادها للوحدات القصصية لـ«حكاية سيف الملوك» تبين أنها تشتمل على وحدتين، فضلا عن وحدة حكاية المدخل. وأولى هاتين الوحدتين عبارة عن تمهيد يدور حول إنجاب البطل ونشأته، بينما تدور ثانيتهما حول خروج البطل إلى مغامرته الكبرى. والتحام حكاية المدخل مع هاتين الوحدتين، باعتبارها وحدة أولى من حكاية سيف الملوك، هو اندماج يجرى على سنن الحكايات؛ حيث يغلب على معظم الحكايات هيمنة النسق الثلاثى. ومن المعلومات المكرورة الآن، أن النسق الثلاثى هو أحد المياسم المركوزة فى معظم ثقافات البشر المعروفة [٨].

والناظر فى تتابع الوحدات الثلاث المكوّنة لـ«حكاية سيف الملوك» يشهد تصاعدا متواليا فى امتداد طول كل منها وفى تدافع حركته. فالوحدة الأولى ـ حكاية المدخل ـ قصيرة نسبياً وترتكز على حدث واحد. ثم الوحدة الثانية ـ التمهيد ـ أطول من الأولى وأحداثها أكثر تعددا وتشعبا. ثم الوحدة الثالثة ـ خروج البطل ورحلته ـ وهى التى تحوز المساحة الأكبر فى القصّ والأحداث الأكثر تعددا وتشابكا. وهذا التوقيع المتصاعد يحقق لـ«حكاية سيف الملوك» ترابطاً بنائياً وتناسقا موسيقياً؛ الأمر الذى يعنى أن حكاية المدخل ـ بوصفها الوحدة الأولى فى هذا التوقيع الثلاثى المتصاعد ـ تشكل «حركة» تؤسس للحركتين التاليتين، تفرش لهما وتتجاوب معهما.

وكما تشتغل حكاية المدخل على الجانب التوقيعى الموسيقى، فإنها تعمل أيضاً على الجانب الصُّورى (الأيقونى)، لتحقق تواشجها مع سائر وحدات الحكاية من جهة، وترابط الحكاية فى كليتها من جهة أخرى. فلقد مرّ بنا ـ فى الإشارات السابقة لبعض العناصر القصصية من «حكاية سيف الملوك» ـ الإشارة إلى الرسم الذى يصوّر بديعة الجمال وهو عنصر صورى صريح، بل إن هذا العنصر الصورى هو الذى يدفع حركة الأحداث فى الوحدة القصصية الثالثة من الحكاية، فهو الذى يثير البطل للخروج، ويحفزه للبحث والتحرى، وذلك عندما «فتح القباء وفرده، فوجد على البطانة ـ التى من الداخل فى جهة ظهر القباء ـ صورة بنت منقوشة بالذهب، ولكن جمالها عجيب». وهذا العنصر الصورى، بما ارتبط به من بحث عن صاحبة الصورة الغائبة، يتضمن أطواراً خمسة تساير مراحل أحداث الوحدة القصصية:

أ ـ صورة تتمثل للوعى.
ب ـ الرغبة فى هذه الصورة الفكرة.
جـ ـ السعى للوصول إلى هذه الصورة الفكرة.
د ـ تشخص الصورة (وبذا تصبح صورة ـ واقعا).
هـ ـ التحقق بالتواصل مع واقع الصورة.

وإذا عدنا إلى الوحدة القصصية الثانية من «حكاية سيف الملوك»، للنظر فى مدى حضور العنصر الصورى

فيها، سنجد أنها ـ بالمثل ـ تتمركز حول البحث عن صاحب صورة غائب، وأن التفاصيل متوازية مع التكييف اللازم من مثل مراعاة التذكير والتأنيث. ولكن الفارق الأساسى بين حضور العنصر الصورى فى الوحدتين يتمثل فى أن الصورة فى الوحدة الثالثة هى صورة بالمعنى الحرفى للكلمة، أما الصورة فى الوحدة الثانية فهى صورة مفترضة فى الذهن؛ صورة تفرضها نوازع النفس ومتطلبات الواقع الاجتماعى، فالملك يكبر فى السن ويكبر معه حلمه بالابن، وريث العرش ومجدد الذكر. وتحوّل شدة الرغبة الحلم إلى صورة ملحة لولد فى الغيب، ولكن لا غنى عن إيجاده فى عالم الشهادة. ومن ثم كانت رحلة الوزير، للحصول على وصفة العلاج، سعيا وراء صورة الولد. وعندما تتجسد صورة الولد الغائب فى هيئة سيف الملوك لا تأخذ الصورة كامل معالمها إلا عندما ينصب ملكا.

وإذا رجعنا إلى تفاصيل حكاية المدخل، باعتبارها الوحدة القصصية الأولى من «حكاية سيف الملوك»، لننظر فى مدى حضور العنصر الصُّورى فيها أيضاً، سنجد أنها ـ بالمثل ـ تتمركز حول البحث عن صورة لحكاية غائبة، كما سنجد أن الجزئيات التى يتضمنها هذا العنصر القصصى هى نفسها. وتتشابه حكاية المدخل مع حكاية التمهيد فى أنهما لا يستعملان المعنى الحرفى المرئى لكلمة صورة، وإنما الصورة فكرة قائمة فى الذهن. فالصورة فى حكاية المدخل هى تصوُّر لحكاية مليحة لم يسمع أحد مثلها. وهو تصور من القوة بحيث يفترض الملك وجوده ويفرض على التاجر حسن تحقيقه. ولما يلتقى المملوك الخامس بالقصاص يأخذ هذا الوجود بالإمكان فى التحوّل إلى وجود بالفعل فى هيئة مخطوط. وبعد أن يوصل التاجر حسن مخطوط الحكاية إلى الملك، يتم الملك تحقيق الصورة بأن يأمر بكتابتها بالذهب، ويتم تواصله معها بإعادة الاستماع إليها كلما ضاق صدره.

وقد يفسر دور العنصر الصورى فى حكاية المدخل السبب فى الاستباق اللفظى الذى يرد على لسان التاجر حسن، عندما يحدد لرجاله اسم قصة سيف الملوك، مع أنه لم يقع تعيين أى اسم لحكاية محددة حتى ذلك الحين. فقد يكون إيراد اسم القصة فى الموضع، ليس استباقا ولا اضطرابا بسبب النساخ أو غيرهم، وإنما هو تحديد يمثل نقلة نحو التعين عندما يتولّى التاجر حسن متابعة تصور الملك الافتراضى. ويماثل هذه النقلة نحو التعين فى الوحدة القصصية الثانية تسمية وليد الملك بعد أن كان تصورا وأمنية، وفى الوحدة القصصية الثالثة اكتشاف اسم صاحبة الصورة المنقوشة.

كما أن دور العنصر الصورى فى حكاية المدخل هو الذى قد يقدّم أحد أسباب أمر الملك بإعادة تدوين مخطوط الحكاية وكتابته بالذهب. وبه يكون هذا الأمر ليس بقصد الإعلاء من قيمة الحكاية وحسب، وإنما هو رسم لصورة الحكاية ونقشها بالذهب لتتراسل مع الرسم ـ الذى سنلقاه فى الوحدة القصصية الثالثة ـ لصورة بنت منقوشة بالذهب؛ حيث الصورة الأولى هى ملتقى النظر فى الوحدة الأولى، كما أن الصورة الثانية هى موئل النظر فى الوحدة الثالثة.

لعل المعاينة السابقة تكون وضّحت كيف أقامت حكاية المدخل علائقها القصصية، وبينت كيفية اشتغالها ـ بوصفها وحدة قصصية ـ على مستويات عدة من التلاؤم والتجاوب، كى تتكامل مع حكاية سيف الملوك وتتناسق مع حكايات (الليالى) الأخرى. ومع هذا التكامل والتناسق، يبقى لحكاية المدخل تمايزها وفرادتها اللذان يتركان أثرهما على قارئ المدخل للوهلة الأولى من انطباع بأنه إزاء عمل منفصل. ويبدو أنه نتيجة لهذا الانطباع حكمت أستاذتنا سهير القلماوى على المدخل بأنه مجرد مقدمة زائدة لم تكن لترد لولا أن قاص قصة سيف الملوك أراد امتداحها. وقد يفسر هذا الانطباع ما

ألمحنا إليـه من قـبـل من أن حكاية المدخل لا تمتـد بشخوصهـا ولا بأحداثها إلى «حكاية سيف الملوك» نفسها، وأنه بتمام اكتناز نسخة مدونة من الحكاية تنغلق دائرة حكاية المدخل، ومن ثم تتبـدى حكاية المدخل كيانا قصصيا متمايزا عن السرد الذى يليه.

ولكن، لم اتخـذت حكاية المدخل هذا التكوين القصصى المتمايز، خاصة أننا عرفنا أنه تفرّد بهذا الشكل بين حكايات (الليالى)؟ الإجابة بأن المدخل جاء على هذا النحو لكى يفخم من شأن قصة سيف الملوك؛ إجابة فندناها من قبل، فضلاً عن أنها تجاهلت حكاية المدخل من حيث هى تكوين قـصـصى. كـمـا أن القـول بأن المدخل رسم لنا صورة حلقـة القـاص الوحـيـدة فى (الليالى)، أو أنه يؤيد فكرة وجود النصّ المكتوب لقصص (الليالى) منذ إنشائها الأول، لا يقدم لنا إجابة عن هذا السؤال، وإنما يقدم لنا تنويها بالقيمة الوثائقية لجانب من مادة حكاية المدخل القصصية.

وهكذا، يبقى السؤال: لم اتخذت حكاية المدخل هذا التكوين القصصى المتمايز؟ للإجابة عن هذا السؤال لابد من تغيير موقع النظر إلى حكاية المدخل لننظر إليها من زاوية التصنيف النوعى للأشكال القصصية. ومن هذه الزاوية، فإن ما مرّ بنا من معاينة لحكاية المدخل يقودنا إلى استخلاص أن حكاية المدخل لم تتخذ شكلا من أشكال الحكاية النمطية المعهودة فى كتاب (الليالى)، فحكاية المدخل ليست حكاية مستقلة منفصلة عن سواها من الحكايات، وإنما هى وحـدة قـصـصـيـة، أو حلقـة قصصية، ملتحمة مع قصة كبرى. كـمـا أن حكاية المدخل لم تأخذ شكل القصة ـ الإطار، وهو شكل سائد فى (الليالى)؛ حيث كـان يمكن أن تحتوى حكاية «سيف الملوك» فى داخلها. فـقـد رأينا أن عناصـرهـا القصصية لا تمتد إلى «حكاية سيف الملوك» نفسها، وأن دائرتها القصصية مقفلة، كما أن حكاية المدخل لم تأخذ شكل الحكاية ـ المقدمة التى تقدم لقصة أساسية وتوطئ لعالمها أو لطروحاتها، وبذا تنصبّ على مقولات القصة الأساس وحدها [٩]. فحكاية المدخل، وإن اقتربت فى شكلها من الشكل الأخير، انتحت إلى أن تشغل نفسها بما هو أعم من مقولات القصة التى تلتحم بها. ولقد رأينا أنها تحولت من حكاية عن قصة سيف الملوك إلى حكاية عن رواية القصص.

إن حكاية المدخل بعد أن أقامت روابطها القصصية مع «حكاية سيف الملوك»، وشيدت علائقها مع الحيّز القصصى الذى تتواشج معه، يظل لديها فائض قصصى باد. وهذا الفـائض القـصـصى هو الذى يؤدى إلى إدراك القـارئ أنه إزاء عـمـل مـغـاير لما عـهـده فى حكايات (الليالى) الأخرى. وهو مـا قـد يقـوده ـ عند القراءة المتعجلة ـ إلى صرف الانتباه إلى مظاهر المادة الوصفية التى قدمتها حكاية المدخل. ولكن قراءته المدققة تفضى إلى إدراكه أن المادة الوصـفـيـة هى وسيلة فنية وتمثيل قصصى، وأنها مُصاغة لكى تؤدى ـ بالتآزر مع العناصر الأخـرى ـ دورها فى إبراز مـرمى المدخل. فـحكاية المدخل، وهى تنسج عناصرها وتحبك تمثيلاتها، كانت تعـمل على إبراز الصـور التى تمثل مكانة القـصـص وأحوال القصّ، وبذا تقدمت إلى أمامية اللوحة المرسومة، بل صار فى بؤرة هذه الأمامية، «مسألة الحكاية». ومن ثم، أصبحت هذه المسألة هى المركز الذى يهيمن على سائر العناصر، وصار الإعلام عنها هو الوظيفة الموحدة لعملية السرد القـصـصى. وبذا صـار مرمى التـمـثيل القصصى هو الإبانة عن موقف قصاصى الليالى ومدوّنيها من مروياتهم [١٠].

ترتيبـا على هذا، كـان من الضرورى عـضـويا أن يتـواءم شكل حكاية المدخل مع هذا الدور الإبلاغى الأساس بالنسبة إليها. ولذا لم تتبنّ حكاية المدخل أى شكل من الأشكال القصصية التى سبق الإشارة إليها، وإنما اتجـهت إلى أن تؤسس لنفسـهـا شكلا يتـواءم مع غرضها، ومع طبيعة الرسالة التى تطرحها. ومن ثم، تولّد

هذا الشكل الذى تميزت به حكايات المدخل الليلية، والذى أوثر أن أسميه «الحكاية ـ البيان».

وهذا الشكل «الحكاية ـ البيان» ليس شكلاً جديداً كل الجدّة، إذا أخذنا الجدّة بمعنى الخلق من عدم؛ فهو شكل قريب من شكل «الحكاية ـ المقدمة» كما لمحنا منذ قليل، كما أنه يستند إلى تقاليد أدبية عريقة فى الكتابات العربية، تقاليد من مثل أساليب تحرير «خطبة الكتاب» وما يظهر فيها من عناصر الحكى عن قصة تأليف الكتاب والغرض منه، ونظائر هذه الخطبة والتنويع عليها. ولكن أوضح مظاهر هذه التقاليد وأقدمها ما نجده فى مقدمة (كليلة ودمنة)[11]. وهذا ما سنقف عنده بعد قليل. ولكنا نكمل هنا بالإشارة إلى أن هذه التقاليد استمرت حتى وصلت إلى العصر الحديث؛ حيث استثمرها الفن الروائى، خاصة من حيث هى وسيلة فنية نلاحظها منذ بواكيره. وأشهر الأمثلة على ذلك استخدام سرڤانتس قصة عثوره على المخطوط العربى وسيلة لاستكمال الجزء الثانى من (دون كيخوته)[12].

وعودة إلى علاقة مقدمة (كليلة ودمنة) مع حكاية المدخل الليلية؛ من البادى أن القاصّ المدوّن لحكاية المدخل قد اطلع على المقدمة واستوعب طريقتها جيداً، وأفاد منها فى تشكيل مدخله حتى أنه يكاد يمتح منها مباشرة. فالعملان يتشابهان فى غير قليل من العناصر المكوّنة والوسائل الفنية التى استخدماها. وسوف أوجز فيما يلى العناصر الدّوال فى هيكل مقدمة (كليلة ودمنة) ليضعها القارئ فى مقارنة مع عناصر العرض الذى قدمته فى البداية لحكاية المدخل الليلية:

١ ـ ملك جبّار طاغية ـ فى بلاد الهند ـ يتعظ بمواعظ حكيم، فيحسن سلوكه ويستوزر الحكيم الواعظ.

٢ ـ يرغب الملك فى اقتناء كتاب فى الحكمة.

٣ ـ الملك يكلف الحكيم بوضع هذا الكتاب.

٤ ـ الحكيم يطلب مهلة لمدة سنة.

٥ ـ الحكيم يعتزل إلى أن أتم تأليف كتاب أسماه كتاب (كليلة ودمنة).

٦ ـ الملك يأمر بجمع أهل مملكته ليحضروا قراءة الكتاب.

٧ ـ الحكيم يقرأ الكتاب، والملك يسأله عن معنى كل باب من أبوابه، فازداد منه الملك تعجباً وسروراً.

٨ ـ الملك يسأل الحكيم عن نوع مكافأته، والحكيم يستبعد المال، وإنما يطلب تدوين الكتاب وحفظه فى بيت الحكمة.

٩ ـ ملك بلاد فارس، وهو ملك عادل رشيد، وقع له خبر الكتاب.

١٠ ـ يأمر الملك وزيره بالبحث عن رجل أديب عاقل يتقن اللغتين الفارسية والهندية.

١١ ـ العثور على المتطبب برزويه الذى تنطبق عليه الصفات المطلوبة.

١٢ ـ الملك يكلف برزويه باستخراج الكتاب من خزائن الهند مهما بذل فيه من مال وجهد.

١٣ ـ ارتحال برزويه، بعد أن اختار له المنجمون ساعة صالحة، حاملا من المال عشرين جرابا، كل جراب فيه عشرة آلاف دينار.

١٤ ـ برزويه يتخذ له أصدقاء ـ فى الهند ـ من كل طبقة وصناعة، إعداداً لمساعدته وتسهيل مهمته.

١٥ ـ برزويه يسرّ بمطلوبه إلى أقرب هؤلاء الأصدقاء، وكان خازن الملك.

١٦ ـ الخازن يتيح لبرزويه استنساخ الكتاب وغيره من الكتب الثمينة.

١٧ ـ برزويه يعود إلى بلاده بعد أداء مهمته.

الراشد. والبادى أن المقدمة أحرص على عرض الأفكار والآراء، ولذا تحوّلت مقاطع كاملة منها إلى قطع أدبية رائقة ومقالات رائعة فى فضائل التعقل ودور الوعى فى التزام السُّلوك الراشد. وكل هذا الاحتشاد بعرض الأفكار، مع قلة العناية بالتمثيلات القصصية واعتبارها مجرد مجال لإبداء الآراء، أدى إلى بروز «البيانى» (الإعلامى) على حساب «القصصى».

أما «الحكاية ـ البيان»، كما تجلت فى حكاية المدخل الليلية، فالبادى أنها أفادت من الخبرة السابقة وسعت إلى إحداث توازن بين القصصى والبيانى (الإعلامى). بل يبدو أن وجودها فى سياق قصصى غلاب وسط الحكايات الليلية جعلها تعطى التمثيلات القصصية عناية أكبر، ومكنها من إدماج البيانى فى القصصى. وقد يوضح عمل الحكاية ـ البيان هذا إيراد شواهد من فقراتها القصصية لنرى كيف اشتغلت على التمثيلات القصصية، وكيف أدمجت بواسطتها البيانى فى القصصى.

فى الفقرة القصصية الأولى من حكاية المدخل الليلية، يحدد السرد معالم «وضع الاستقرار الأوّلى» بإيراد سمات عامة للملك. كأن السرد يريد أن يقول: إلى هنا وهو ملك مثله مثل كثير من ملوك الحكايات الأخرى. ولما يزيد السرد سمات الملك تحديدا بإضافة صفته المخصوصة بأنه كان يحب الحكاية، فإن السرد لا يخبر عن موضوع أثير لدى الملك فقط، ولكنه ينذر أيضاً بأن هذا الهوى هو الممكن الذى سيأتى منه انكسار وضع الاستقرار الأوّلى، كما ينبئ ـ فى الوقت نفسه ـ بموضوع الحكاية ومجال انشغالها. وبالفعل، نجد السرد يتوالى، مكملا الفقرة القصصية الأولى، بأوصاف توضح انشغال الملك بسماع الحكايات وسخاءه فى مكافأة من يأتيه بالغريب منها، كما أن الفقرة تنتهى بظهور شخصية ثانية، التاجر حسن، وقد كان مشغولا ـ بالمثل ـ بالحكايات، وبذا ينضم إلى مملكة هذا الملك الذى يحب الحكايات.

وفى الفقرة القصصية الثانية تظهر الشخصية المعارضة، فى هيئة وزير الملك، وهو يكتسب دوره باعتباره «خصماً» من جرّاء اعتراضه على تبديد المال فى مقابل مجرّد حكايات. ودور «الشخصية المعارضة» هو أن تكسر حالة الاستقرار الأوّلية لكى تأخذ الأحداث الموالية طاقة حركتها؛ هذا من جهة، ولكى تضع قيمة الحكايات ومكانتها موضع التساؤل، من جهة أخرى.

واعتراضات الوزير تدفع الملك لاستدعاء التاجر حسن و«تكليفه بالمهمة»، التى ستكون «المطلب» الذى يجرى السعى للحصول عليه فى الأحداث القصصية الموالية. و«المهمة» هنا هى أن يأتيه بحكاية مليحة وحديث غريب. ويظهر هنا هذا التكليف بالمهمة على أنه الردّ أو «الفعل المعاكس» لنقض اعتراض الشخصية المعارضة (الخصم). غير أن هذا الردّ يتضمن تحديداً لمعيار الحكاية المعتبرة فى تقدير الملك، أو على الأدق فى تقدير قصاصى الليالى ومدوّنيها. فالحكاية المعتبرة ـ فى تقديرهم ـ تستحق ما ينفق من مال للحصول عليها، وجديرة بالانشغال بها؛ أما أكثر هذه الحكايات تقديراً فهى الحكاية المغربة غير المكرورة.

وهذا التحديد لمعايير الحكاية ـ فى تقدير صائغ الحكاية الليلية ـ تحديد أوّلى؛ حيث سيوالى إتمام بقية معاييره مضمنة فيما يلى من فقرات قصصية. أما فى الفقرة القصصية الثالثة، فنقرأ أن التاجر حسن يختار خمسة من مماليكه وينقل إليهم التكليف بالمهمة. وبما أن هؤلاء المماليك سيقومون بعمل ميدانى لجمع الحكاية، والتحرى والبحث عنها فى الجهات والأقاليم، يعنى السرد فى هذه الفقرة بضوابط التقصى فى عملية الجمع الميدانى، وتحديد الرّواة الذين يتوسم أن تكون لديهم الرواية الموثوق بها. وتشى هذه الضوابط باستنادها

إلى المعروف من ضوابط رواية الحديث النبوى الشريف. وتبدأ هذه الضوابط بشروط انتقاء هؤلاء المماليك الخمسة أنفسهم. وهذا ضرورى؛ حيث إنهم سيكونون حلقة فى سلسلة الإسناد بوصفهم نقلة للنصّ ورواة له. ولذا تمّ اختيارهم على أساس أنهم «يكتبون ويقرأون، وهم فضلاء عقلاء أدباء، من خواص مماليكه». وهذه الصفات لا تظهر تميزهم فحسب، ولا تضمن حسن معالجتهم لعملهم الميدانى و«تنفيذ المهمة» فقط، وإنما تنبئنا أيضاً بأن الحكاية المقدرة لا توجد إلا فى وسط كتابى، وأن مهارة القراءة والكتابة أساسية لمعرفتها، وأن «الدراية العالمة» تكوين لابد منه للتعامل معها. ويتأكد هذا فى المقطع التالى فى الفقرة عندما يوضّح التاجر حسن نوع مهمتهم مشددا عليهم: «أن يستقصوا على العلماء والأدباء والفضلاء، وأصحاب الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة». فالمصدر الذى يتوقع أن توجد لديه الحكاية «المقدرة» هو مصدر متعلّم، ينتمى إلى ثقافة الخاصة الكتابية. والحكاية المقدرة ـ إذن ـ لا تتوقع إلا فى وسط متعلم كتابى؛ إنها تنتمى إلى ثقافة المدوّن لا إلى الثقافة الشفهية.

ويرتبط بهذا التحديد لانتماء الحكاية المقدرة بروز مصطلح كتابى ـ فى هذا المقطع من الفقرة ـ يشير إلى نوع الحكاية، وذلك عندما يكمل التاجر حسن تكليفه لمماليكه: «وتبحثوا لى عن قصة سيف الملوك وتأتونى بها». وهنا تفاجئنا عبارة التاجر حسن بأمرين : أولهما، أنه حدد اسما لحكاية بعينها، بعد أن كان السرد يتحدث عن حكاية ما، وإن كانت مشروطة. وثانيهما، أنه استعمل مصطلحا يدل على نوع بعينه من أنواع الحكى، وهو المصطلح الذى يجرى تداوله فى الثقافة الكتابية عموما، بينما كان السرد يستعمل ـ حتى هذا المقطع ـ تعبيرات من مثل: حكايات غريبة، حكاية مليحة، حديث غريب؛ أو تعميمات أوسع مثل: الروايات والأخبار والأسمار وسير المتقدمين. وعموما، بالنسبة إلى المصطلحات التى تطلق على الحكاية، نستبق بملاحظة أن السرد بعد ذلك لا يورد مصطلح «قصة» إلا إشارة إلى حكاية سيف الملوك؛ مع أنه استخدم إلى جوار مصطلح «قصة» تسميات أخرى: قصة سمر، سمر وحكايات، سيرة. وقد يدل هذا التراوح فى استخدام المفردات الدّالة على الحكاية على الحال التى تمّ أثناءها تدوين حكاية المدخل الليلية؛ حيث كان ما زال يختلط فيها المصطلح المتداول فى الثقافة العالمة الكتابية مع المفردات التى تعود إلى ثقافة المجالس الشفهية. وهذه الملاحظة تتآزر مع ما لاحظناه من قبل من وجود معايير للحكاية تربطها بالمصادر الكتابية وتسندها إلى مرجعية عالمة، فى الوقت الذى توجد فيه معالم لمفاهيم شفهية مازالت تعبر عن نفسها.

أما فى الفقرة القصصية الرابعة، فيتابع السرد ما جرى للمملوك الخامس الذى توجه إلى إقليم مصر والشام، بعد أن نكون قد عرفنا أن المماليك الأربعة الآخرين قد رجعوا بعد أن فتشوا ولم يجدوا شيئاً. والأحداث التى وقعت للمملوك الخامس تعرّفنا بنوعية أخرى من الرواة وطرق رواية الحكايات؛ إذ إن تقصّى المملوك يقوده إلى مجلس عمومى للقصّ. ويفيدنا وصف هذا المجلس أنه مجلس يومىّ، يحضره من شاء، مزدحم دائماً، ينفض قبل غروب الشمس. ومركز هذا المجلس شيخ يجلس على كرسى يحدّث بحكايات وأخبار وأسمار ملاح. ويكتفى الوصف بهذه اللمحات لكى يستدعى إلى ذهن القارئ ما يعرفه من صور لمجلس القصّ العمومى، الذى كان يعقد فى الساحات والمقاهى وأماكن التجمع عموما، والذى كان يجلس إليه القصاصون والمحدّثون ومن إليهم من محترفى الأداء فى البيئات الحضرية العربية. وهذا المجلس العمومى مغاير للمجلس الملكى الذى يستمع فيه الملك لأصحاب الحكايات الغريبة، كما أشار السرد فى البداية؛ كما يختلف عن المجلس الموسع الذى حضره «كل أمير عاقل،

وكل عالم فاضل، وكل أديب وشاعر لبيب»؛ حيث قرأ التاجر حسن حكاية سيف الملوك، كما وصف السرد قرب النهاية.

وهذه الإشارات إلى تلك المجالس القصصية المتباينة تحدد مجالات القصّ فى وقائع السرد المتتالية؛ ولكنها ـ فى الوقت نفسه ـ تصنع علامات تنبّه القارئ إلى الاختلافات التى تنشأ عن هذا التباين فى المجالس القصصية، اختلافات فى نوعية الرّواة الذين يقصون، وفى طبيعة ما يقصُّون. ولقد أومأ السرد إلى أن القصاص المحترف نفسه يكنز كتباً، يخفيها فى بيته، فيها حكايات من نوعية خاصة لا يطلع العامة عليها فى مجالسه القصصية العامة، من بينها حكاية سيف الملوك نفسها. أما أبرز الاختلافات بين نوعية الرواة ـ التى تظهرها الفقرة القصصية الثالثة ـ الاختلاف بين الراوى ـ الناقل والرّاوى ـ القصّاص المؤدّى، ويتمثل الاختلاف بينهما هنا فى التقابل بين دور المملوك ودور القصّاص؛ فالمملوك يجتهد فى الحصول على الحكاية (النص) ثم يحملها محافظاً عليها كما هى إلى أن يوصلها إلى طالبيها، والمملوك يعتمد المصدر الكتابى للنصّ؛ إذ يجلس إلى كتاب ويدون ناسخاً منه. أما القصاص المحترف فهو يجلس إلى جمهوره يشافههم بمرويّاته مراعياً متطلبات عملية الأداء وشروطها الإبداعية.

ومع أن السّرد فى هذه الفقرة القصصية يقدم صورة لوضع أخذت فيه التقاليد الإبداعية الكتابية فى عملية الرواية فى السيادة، فإنها تقدم أيضاً ملامح لاختلاطها بسمات من التقاليد الشفوية. فالمملوك يلجأ إلى القصاص المحترف ليحصل على الحكاية المطلوبة، ولم يلجأ ـ مثلاً ـ إلى خزائن الكتب كما فعل برزويه؛ وإن كان القصاص لن يعطيه الحكاية عن طريق المشافهة؛ وإنما عن طريق النسخ من كتاب مدوّن. ولما فرغ المملوك من نسخ الحكاية قرأها على القصاص وصححها. وهذه القراءة لما تم تدوينه وتصحيحه على «الشيخ» القصاص يردّنا إلى تقاليد «السّماع» التى سادت فى أواخر عصر التدوين فى الثقافة العربية؛ وذلك بتدوين أمالى الأساتذة أو النسخ عنهم، ثم قراءة المكتوب عليهم وتصحيحه.

والقصاص، أيضاً، كما يصوّره السرد، ليس قصاصاً خالص الانتماء للثقافة الشفهية، فضلا عن أنه ليس الرّاوى الشعبى الدقيق، فهو من قصاصى «الكرسى» وليس من قصاصى «الساحات». وهو، وإن جلس إلى العامة «يحدثهم» ويقصّ عليهم، يحجب عنهم القصص المقدّرة، ويكنزها فى داره، فى كتب مذخورة، لا يطلع عليها إلا الخاصة القادرون. والقارئ يعرف من سلالة هذا القصاص طائفة تعتمد أساساً على المصدر الكتابى، وأن منهم طائفة تحتفظ بكتب مراجع يعودون إليها للمذاكرة قبل أدائهم الشفوى، وآخرون يقرأون منها مباشرة على جمهورهم. وعموما، فإن احترام الكتابية وإعطاءها مكانة عالية يمتد مهيمنا على الذهنية الشعبية، وكثيرا ما نلقى من المؤدّين من يدلل على مصداق ما يرويه بأنه مذكور فى الكتب. وأمر الملك، فى نهاية السرد، بتدوين حكاية سيف الملوك وحفظها فى خزائنه يساير هذه القيمة التى استقرت للمكتوب، ويكون هذا الأمر الملكى تفخيما للحكاية من وجهين: الأول أنها حازت على رضا الخاصة وتقديرهم؛ والثانى كونها أصبحت كتابا مذخورا وتراثا مدوّنا.

ولحن التمجيد والانتصار، الذى يسود مقاطع الفقرة القصصية الخامسة والأخيرة، هو فرحة بتحقق حكاية سيف الملوك مكتوبة فى هيئة كتاب. بل إننا سنجد أنها تكتب لمرّة ثالثة بخط التاجر حسن، ثم مرّة رابعة بالذهب بأمر الملك وعلى أيدى كتّابه. وقد يقبل القارئ إعادة كتابتها فى المرّة الأخيرة، باعتبارها أنها تتويج لها وتهيئة لضمّها للخزانة الملكية، ولكن إعادة كتابتها بخط التاجر حسن تستوقفه ولا شك. وخاصة،

أن عبارة السرد تستخدم وصفا لإعادة الكتابة يستوجب التوقف. فهى تقول: «ثم إن التاجر حسن أخذ القصة وكتبها بخطه مفسرة». فهل تقصد العبارة بالتفسير المعنى العامى الذى يفيد وضوح الكتابة وإبانة رسم حروفها؟ أم أن التفسير هنا يشير إلى شرح القصة وتوضيح تفصيلاتها والإبانة عن دلالتها كما تصورها التاجر حسن؟ والمعنى الأخير يفضى إلى أن قصاصى الليالى ومدوّنيها يلمحون إلى عمليات التعديل التى تخضع لها الحكاية عند إعادة كتابتها، سواء نتيجة للرقابة الداخلية والخارجية، أو بسبب تباين القيم الاجتماعية واختلاف المعايير الجمالية، فضلا عن تأثرها بالدخول فى منظومة كتابية، فى مجموع من الحكايات يضمها كتاب واحد. وهذا ما حدث لقصة سيف الملوك، كما جرى لحكايات الليالى.

وتواصل الفقرة القصصية الخامسة سردها بإبراز دور القصاص المحترف باعتباره «الشخصية المساعدة» فى إتمام المهمة التى كان المملوك مكلفاً بإنجازها ألا وهى الحصول على نسخة من حكايات سيف الملوك. ولذا نجد أوصافا تتم تحديد وضع هذا القصاص، كما أرادت الحكاية أن تبين عنه. ففضلا عن الملامح التى ربطت بينه وبين الأداء الشفوى للعامة، والملامح الأخرى التى أظهرت أن ارتباطه الأقوى هو بالثقافة الكتابية العالمة، تقدم الفقرة الخامسة أوصافا تؤكد هذا الانتحاء بإسباغ سمات جسدية ومعنوية طيبة ومحببة تبعده عن الصورة الرديئة المعهودة للقصاص المحترف، وهو لديه معرفة وعلم ودراية فوق مدارك العامة، ولكنها تحت طلب الخاصة القادرين والعارفين قدرها. وعندما يصل السرد إلى موقف تمنع القصاص ومساومته على ثمن إتاحة قصته للمملوك المتلهّف، يكون القارئ قد وصله ملمح مهم من ملامح وضع قصاص الحكايات. فالدلالة الأولية لهذه المساومة أن القصاص يعرف قدر ما يكتنزه، وبالتالى يعرف كيف يعزز من قيمة حكاياته ويرفع من مكانتها، أما الدلالة الثانوية، فهى أن الحكاية قد غدت «سلعة»، مثلها مثل أى سلعة فى السوق، تخضع لأعراف السوق وآلياته وتقيَّم بالمال. وهذا ما ينبّه القارئ إلى الظرف الاجتماعى - الاقتصادى الذى كان أرضية لهذه التغيرات الثقافية التى كان أحد مظاهرها سيادة الكتابية.

وفى كل الأحوال، استخدمت حكاية المدخل الليلية هذه الملامح والعلامات لتعلى من شأن القصّاص ومروياته، ربما بقدر من تكبير النسب، فى مقابل الوضع المهمَّش لهما فى حركة الواقع المعيش.

ومع هذا، فإننا عندما نقرأ وصية القصّاص وشروطه المطوّلة، بخصوص صون الحكاية التى ألقاها على المملوك عندما كان على أهبة السفر عائداً إلى بلاده بعد أن حصل على نسخة من «حكاية سيف الملوك»، نجد أن عبارات الوصية مأخوذة بنصّها من الأقوال التى توالى ترديدها بين منتقدى القصص ومنتقصى القصاصين فى التراث العربى[١٣]؛ تلك الأقوال التى أشاعت موقفاً من القصص والقصاصين مازالت آثاره باقية فى الذهن الدارج حتى اليوم. وكل من مارس عملا ميدانيا لمس هذا ويعانى منه حتى الآن. وها هو القصاص يشترط على المملوك ألا يروى القصة «على قارعة الطريق» (فى المجالس القصصية العامة!)، وألا يحكيها عند العامة من «النساء والجوارى، ولا عند العبيد والسفهاء، ولا عند الصبيان» (ناقصى الإدراك!). ولكى يحل السرد التناقض بين عبارات وصية القصاص، وبين وجود القصاص نفسه وممارسته مهنته؛ بل بينها وبين وجود السرد نفسه وحكايته وحكايات (الليالى) جميعا، يلجأ إلى اعتماد مبدأ الازدواجية منطلقا لتبرير ازدواج النظرة إلى هذه الظواهر وطرق التعامل معها. والقصص - بناء على هذا المبدأ - تنقسم إلى فئتين: فئة معتبرة لها قيمتها الفنية وتقديرها الاجتماعى، وفئة غير معتبرة على المستويين. وأساس انقسام القصص هذا هو انقسام جمهورها المفترض إلى طبقتين: طبقة الخاصة وطبقة العامة. وطبقة

الخاصة ـ كما تظهر في السرد ـ تتكون من الشرائح التي تعتلي السطح الاجتماعي، إما بسبب السلطة (الملوك والأمراء) أو بسبب الثروة (التجار وأصحاب الأملاك)، أو بسبب التعليم (العلماء والكتّاب والأدباء). أما طبقة العامة فهي تتكون من الشرائح الدنيا في المجتمع، وقد أتى هذا التدني إما بسبب تدني نوعية المهن التي يمتهنونها، أو بسبب مكانتهم الاجتماعية الهامشية (ومن هنا اندرجت النساء إلى جوار العبيد). ومن ثم، فإن التعليم النظامي المتاح، ويتجلى مظهره الأول في تعليم القراءة والكتابة لأبناء أي من هاتين الطبقتين، يختلف، إن لم ينعدم، بالنسبة إلى أبناء العامة. وكذلك، فإن المعرفة التي يتم تداولها بين أبناء هاتين الطبقتين تختلف مادة وطبيعة. وعليه، فإن وعي أبناء كل من هاتين الطبقتين يختلف ويتباين وفقاً لاختلاف نوعية تشكيل هذا الوعي وتنمية مداركه معرفيا وثقافيا. وانطلاقا من التسليم بهذه الازدواجية استساغ السرد هذا التناقض؛ ولذا نرى القصاص يشترط على المملوك حجب حكاية سيف الملوك عن العامة، ولكنه ـ في الوقت نفسه ـ يطلب منه إتاحتها للخاصة: «وإنما تقرؤها عند الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المفسرين وغيرهم». وفعل القراءة المستخدم في العبارة يعيد تذكيرنا من جديد بالإشارات التي جرى تواليها عن سيادة المفاهيم الكتابية، وعن ارتباط هذا بمواصفات الرّاوي وتحديد نوعية الجمهور والمتلقين، كما صوّرها قصاصو الليالي ومدونوها، أو قل كما بثّه صائغ حكاية المدخل الليلية ومعلن بيانها.

لعل هذه المقاربة تكون قد بيّنت كيف أن حكاية المدخل الليلية لم تكن محض إضافة وتزيد، وإنما هي وحدة قصصية تضامت مع الوحدات القصصية المكوّنة لقصة سيف الملوك، وإن ظل لها تمايزها بوصفها حكاية مدخل. كما أنها تناسقت مع حكايات (الليالي) المحيطة، وإن ظل لها تمايزها ـ أيضاً ـ من حيث هي حكاية تنطق عن الحكايات. واكتمل تمايزها بصياغتها لشكلها المخصوص الذي يتوافق مع دورها ومع قضيتها ومرماها.

ولعل الشواهد الأخيرة تكون قد بيّنت كيف استخدم هذا الشكل المخصوص أركان الحكاية، من وصف ورسم للشخصيات والأدوار التي تعزى إليهم والأحداث التي تقع لهم، لكي تكتسب تمثيلاتها القصصية فاعليتها وتعمل على مستويين متوازيين: المستوى القصصي الحكائي والمستوى البياني الإعلامي. ولعل هذا العمل يكون قد وضح إفادتها من التقاليد والأشكال السابقة عليها لإحداث هذه النقلة التي قامت بها على مستوى التشكيل القصصي، كي تؤسس شكلها المتمايز: «الحكاية ـ البيان».

والبيان الذي أعلنته هذه الحكاية الليلية يدعونا إلى معاينة حكايات (الليالي) من جديد، وإعادة فحص المسلمات والأحكام التي ران عليها الدهر فاتخذت شكل التقريرات المنتهى منها. وقد يسهم بيان كتاب (الليالي) عن حكاياته في إرساء فهم أدق وأغنى لحكايات الليالي؛ إذا تمت مقاربتها في ضوء رؤية علمية ومنهجية منضبطة ترتكز على فحص ميداني يعاين حضور حكايات الليالي في الواقع. وربما كان من أولى المسلمات التي يجب نقض التسليم بها ـ بناء على نتائج هذه المقاربة ـ وصف كتاب (ألف ليلة وليلة) بأنه كتاب شعبي يضم حكايات شعبية. فلا شهادة (ألف ليلة وليلة) نفسها، ولا معطيات الواقع الميداني، تؤديان إلى الاطمئنان إلى أن كتاب (ألف ليلة وليلة) كتاب شعبي بالمعنى العلمي الدقيق.

ودعوة البيان الذي أعلنته الحكاية الليلية لإعادة القراءة وإعادة فحص المسلمات، تمتد إلى أحكام أُخضعت لها العلاقة بين التراث العربي والمأثور الشعبي العربي، كما تمتد إلى التقريرات التي سادت عن الأشكال والأنواع التي أنتجاها وتجلّى فيها إبداعهما: المختلف والمؤتلف.

الهوامش

(١) **ألف ليلة وليلة**: إعداد رشدى صالح، دار ومطابع الشعب، القاهرة، ١٩٦٩. «وحكاية بدر باسم» على الصفحات من ١١٢٧ إلى ١١٤٥، أما «حكاية سيف الملوك» فهى على الصفحات من ١١٥٤ إلى ١١٩٤، والصفحات الخاصة بحكاية المدخل هى من ١١٥٤ إلى ١١٥٨.

(٢) سهير القلماوى: **ألف ليلة وليلة**: دار المعارف بمصر، ١٩٥٩. والصفحات: ٦٩ و٧٦ و١٠٨ هى مصدر الاقتباسات.

(٣) **الدّالّة**: يستخدم الرياضيون هذا المصطلح بمعنى المتغير الذى تتوقف قيمته على متغيّر آخر. وقد نقل بروب هذا المصطلح إلى الدراسات الشعبية عندما استخدمه فى دراسته الرائدة **لمورفولوجيا الحكاية الخُرافية**، وقد وهم البعض وترجم المصطلحات إلى العربية بكلمة: وظيفة. وعلى أية حال، فقد استخدم هذا المقال مصطلحات أخرى لبروب دون تكرار للإشارة حيث لا تخفى عليه.

(٤) انظر، على سبيل المثال، فصل : «البشر ـ القصص» ضمن كتاب: **مفهوم الأدب**، تأليف تزيفتان تودوروف، ترجمة منذر عياشى، النادى الأدبى الثقافى بجدة. ١٩٩٠. ودراسة فريال غزول المتميزة:

Ferial J. Ghazoul: **The Arabian Nights: A Structural Analysis,** Cairo. 1980.

(٥) Peter Heath: Romance as genre in «**The Thousand and One Nights**»: **Journal of Arabic Literature,** Part I: Vol XVII. 1987. Part II: V XIX 1988.

(٦) القبّاء: ثوب يلبس فوق الثياب أو القميص ويتمنطق عليه. **المعجم الوسيط**.

(٧) والتر أونج: **الشفاهية والكتابية**: ترجمة حسن البنا عزالدين، عالم المعرفة، العدد ١٨٢، الكويت. شباط ١٩٩٤. ويتأسس الكتاب على إفادة عميقة من نتائج الدراسات المعاصرة التى تناولت جوانب من الشعبيات وربط بينها ليخرج بمركب نافذ النظرة وكلى الرؤية فى الآن ذاته. وعموماً، يلتقى هذا المقال مع غير قليل من طروحات الكتاب.

(٨) **The Encyclopaedia of Myths and Legends of All Nations**: H.S. Robinson and K. Wilson; Kaye & Word Ltd. London. 1977. p.p. 1110 - 1111.

(٩) انظر مناقشة فريال غزول لمصطلح Induction فى:

The Arabian Nights in Shakespearean Comedy: «The Sleeper Awakened» and The Tale of the Shrew, by Ferial J. Ghazoul in: the 1001 Nights: Critical Essays and Annotated Bibliography: Dar Mahjar, Cambridge, Massachusetts. 1985.

(١٠) انظر فى استراتيجية المعنى فى الحكاية: **ألف ليلة وليلة أو الكلمة الحبيسة**: تأليف جمال الدين بن شيخ، ترجمة فؤاد الدهان، «فصول» (مجلة النقد الأدبى)، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٤، وكذا كتاب:

Story - Telling Techniques in The Arabian Nights: by David Pinault, Brill. 1992.

وخاصة مناقشته للشكل والمعنى فى «حكاية مدينة النحاس»، الصفحات ٢٣١ ـ ٢٣٩.

(١١) عبد الله بن المقفع: **كليلة ودمنة**، دار بو سلامة للطباعة والنشر، تونس، ١٩٧٧.

(١٢) ميجيل دى سرفنتس: **دون كيخوته**، ترجمة عبد العزيز الأهوانى، (الألف كتاب) ١٣٣، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٧، المجلد الأول. وخاصة الفصل التاسع، الصفحات ٩٩ ـ ١٠٤.

(١٣) انظر عن هذه الأقوال: ألفت كمال الروبى، **الموقف من القص فى تراثنا النقدى**، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١.



الفضاء المباشر لمتشابهات ألف ليلة وليلة

محسن جاسم الموسوى*

يمكن أن تقود القراءة فى متشابهات (ألف ليلة وليلة) فى فضائها المباشر إلى استنتاجات وافية بشأن سجلات الذائقة الحضرية بمستوياتها المختلفة. ومهما بدت اكتشافات المقتطفات من مخطوطات الحكايات مؤثرة فى حينه، فى تحديد التاريخ الأول لتداول الحكايات مخطوطة، فإن منهجيات القراءة المقارنة يمكن أن تسعف هذه بالشواهد والدلائل الكثيرة التى تستعيد لـ (ألف ليلة وليلة) فى بعض حكاياتها سياقها الأوسع وفضاءها القريب الذى انتعشت فيه وكثرت. وبينما ينفع الدليل الخارجى كالذى عثرت عليه فى حينه Nabia Abbott فى التنبيه إلى وجود مثل حكاية تودد مكتوبة ومعروفة فى الربع الأخير من القرن التاسع الميلادى[1]، فإن الإشارات المتناثرة فى (الفهرست) تنفع هى الأخرى فى إيضاح قضية ذوقية ليست قليلة الأهمية[2]. فعندما يشير ابن النديم مثلاً إلى وجود وراقين من على شاكلة أحمد ابن محمد بن دلان وابن العطار يغيرون على المتداول ويفتعلون الجديد، فإن انتعاش أسواق الوراقين بهذا الشكل لا يتحقق فى العادة إلا استجابةً للطلب المتزايد، وعندما يشير أيضاً إلى انهماك بنى العباس فى الحكى و فنونه، لا سيما أثناء خلافة المقتدر، فهذا يعنى أن ذائقة علية القوم والفئة الاجتماعية المهيمنة اتجهت نحو المحكى بصفته مكوناً ترفياً من جانب، وتزجية للفراغ عند الفئات المترفة أو غير المنتجة من جانب آخر. لكن ابن النديم يذكر أيضاً ما جمعه الجهشيارى ليغطى أربعمائة وثمانين ليلة (كل ليلة سمر تام)، كما أنه يخص بالذكر مدونات معروفة بعنوان الحكاية والمحكى لابن سهل النوبختى والكوفى ابن قتيبة أبى محمد عبد الله بن مسلم وجعفر بن ميسر بن محمد المعتزلى من بين آخرين. وما ظهر لاحقاً فى طبعة هانس وير بعنوان

* أستاذ الأدب (كلية الآداب ـ منوبة ـ تونس).

«الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة» (دمشق: المطبعة الهاشمية ١٩٥٨) يوضح أن هناك مختلف الأصناف من الحكايات المتداولة، بعضها استقر فى المجموعة الشهرزادية آتياً إليها من غيرها «كحكاية عمير بن جبير الشيبانى والخليع الدمشقى» وحكاية «أبى محمد الكسلان» مثلاً، وكذلك حديث «الستة النفر» المتداخل بحكاية «حلاق بغداد وأخوته»؛ بينما تبقى المجموعة المذكورة على حكايات لم تتكيف داخل الليالى العربية. وقد تتسع مخيلة الرواة إلى تكييف «جلنار البحرية» و«جبل الطلسم»، إلا أنهم كانوا يستبعدون حكايات أخرى كما يظهر فى مجموعة هانس وير المذكورة؛ فتطويع حكاية السجستانى عن «بدور وعمير بن جبير الشيبانى» التى ينقلها الجاحظ فى(المحاسن والأضداد) لم يأت جزافاً فى(ألف ليلة وليلة)؛ ما دام الخليفة الرشيد يظهر فى الأصل كصورته فى (ألف ليلة) شغوفاً بالجسد منشداً إلى الظرف، نازعاً نحو الحياة المترفة متسلطاً عليها غير متمنع عن بلوغها لولا(الشرع) وسبق الآخرين! فثمة افتتان بالذات يجعل الخليفة يكبر حتى يرى الآخرين طوع بنانه، رغباتهم ثانوية إزاء هواياته وانشغالاته. ومثل هذه الحكاية يمكنها أن تتوسط الحكاية المدينية بامتياز، فى تقابلات العشق والغيرة والمناكدة والظرف، وتوازيات الأضداد وتعددية الخطاب المترف مقارنةً بغيره ومزاياه اللسانية. ولهذا، فعندما تستند مياجيرهارت إلى فايز ويلر فى تحليله بعض الحكايات، توافقه فى أن بعض هذه الحكايات يظهر وجود شغف بالمحكى بين المتعلمين فى الوسط العباسى؛ حتى إنه يرى أن بعض الحكايات يتجاوز الإمكانات المتواضعة للحكواتيين، مقترحاً وجود مؤلفين معروفين يحرجهم الاعتراف بممارسة حرفة الحكى[3].

ويمكن أن يكون التوحيدى حاضراً فى ذهن فايز ويلر، ولربما كان الجاحظ، لكن مثل هذه التكهنات لا تعنى كثيراً مادام الحاكى والمحكى يغيران على النادرة والقصة والوقائع اليومية، فيأخذان عن المتوفر والمتداول والمكتوب، كما تشير أصول عدد كبير من الحكايات المدينية. لكن التوحيدى الذى توفى مستتراً عام ٤٠٠هـ، بعدما أحرق كتبه غير مبق على غير ما شاع وعرف مثل (الإمتاع والمؤانسة) و(البصائر والذخائر) و(المقابسات) و(الصداقة والصديق) و(رسالة فى العلوم)، يلفت الانتباه إلى أسباب أخرى تدعونا إلى تملى سردياته الأكيدة والمحتملة، منها ماظهر فى كتابيه (الإمتاع والمؤانسة) و(البصائر والذخائر)، وما يحتمل أن يكون من تأليفه كـ«حكاية أبى القاسم البغدادى» (المعروفة من تأليف محمد بن أحمد أبى المطهر الأزدى)؛ فالأخيرة التى ظهرت بتحقيق آدم متز عام ١٩٠٢ لم تتأكد صحة مؤلفها، كما أنها تستعيد من (الإمتاع والمؤانسة) نصوصاً كاملة بتفاصيلها دعت المحقق عبود الشالجى أن يسميها بـ «الرسالة البغدادية» ويقترح التوحيدى مؤلفاً، وهو مايستنتجه محمود طرشونه مؤيداً فى رسالته للدكتوراه.

وقبل التدقيق فى هذا الأمر، ومن ثم معالجة الحكاية المذكورة «متشابهاً شهرزادياً»، يحسن التوقف عند تنظيرات التوحيدى للمحكى، وهى تنظيرات تقدر على صد ماقيل ضده فى الكتابة المهيمنة، أى نصوص الذوق السائد. ولو قدر لمثل آراء التوحيدى أن تنتشر لتمكنت من تعزيز الحكاية الشريدة المتنقلة بين المشافهة والتدوين، ولأتاحت لهذا النمط من الظهور مدوناً هامشياً فى الأقل. فثمة فروق بين الأجناس الأدبية، وثمة علاقة فى نموها تتحقق بحضورها تناميات هذا الجنس أو غيره. ولهذا كان التوحيدى يميز بين الحكى والشعر، فالأول غير عابئ بـ «مزاحمة الكناية ومضايقة التعريض»، يمضى سرداً «من غير تقية ولا تحاش». ولهذا يأتى على لسان الوزير المستمع القبول بهذا التمييز: «لا تكون

الرياسة حتى تصفو من شوائب الخيلاء ومن مقابح الزهو والكبرياء»، لأن المحادثة والتأنيس لا تليق معهما الكناية والاستعارة. وعندما يجرى ذكر (هزار أفسان) يتوقف عندها التوحيدى على أنها ما يختلط فيه الخيال بالحقيقة، المحال بالممكن بقصد بلوغ المستقبل. لكن على الرغم من ذلك لم يكن غريباً على عصره في التمييز بين المستقبلين للمحكى، مابين «صبيان ونساء» ينشدون إلى «الحديث» بمعنى الخرافة و«الأباطيل»، ولكل ما يستدعى «العقل بالقوة». وعلى خلافهم من هم على شاكلة الوزير: «أصحاب العقل بالفعل» الذين يطلبون الظرف والمعرفة والنادرة للتسلية والمسامرة. ويدور الحوار بين التوحيدى والوزير كما يلى:

«والحديث معشوق الحس بمعونة العقل، ولهذا يولع به الصبيان والنساء، فقال: وأى معونة لهؤلاء من العقل ولا عقل لهم؟ قلت: ههنا عقل بالقوة وعقل بالفعل، ولهم أحدهما وهو العقل بالقوة، وههنا عقل متوسط بين القوة والفعل مزمع، فإذا برز فهو بالفعل، ثم إذا استمر العقل بلغ الأفق؛ ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وضع فيه الباطل، وخلط بالمحال ووصل بما يعجب ويضحك ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق، مثل (هزار أفسان) وكل ما دخل فى جنسه من ضروب الخرافات؛ والحس شديد اللهج بالحادث والمحدث والحديث، لأنه قريب العهد بالكون، وله نصيب من الطرافة. ولهذا قال بعض السلف: «حادثوا هذه النفوس فإنها سريعة الدُّثور»، كأنه أراد اصقلوها واجلوا الصدأ عنها، وأعيدوها قابلةً لودائع الخير»(٤).

أى أن التسلية من أجل التعليم لم تفارق التوحيدى مُخرجاً فى تبرير امتيازات المحكى جنساً أدبياً، فسعى إلى موضعة الحكاية فى مقبولات السلف بعدما أسهب فى التمييز بين الخيال ومستوياته، مستعيناً بما خبره فى الثقافة اليونانية. وعدا مثل هذا التنظير فى جنس أدبى لم يزل هامشياً إزاء الثقافة السائدة، فإن التوحيدى جاء بتقسيمات الليالى إلى مسامراته، واضعاً إياها فى سبع وثلاثين ليلة استجابة لرغبة أبى عبد الله الحسين بن أحمد بن سعدان وزير صمصام الدولة البهويهى فى ضوء وساطة أبى الوفاء المهندس. وفى هذه الليالى يظهر التوحيدى بديلاً شهرزادياً سارداً ومتفاعلاً فى مجلس الوزير الحاذق الذى يضم ابن زرعة وابن مسكويه وأبا الوفاء وأبا سعد بهرام بن أردشير وأبا عبيد الخطيب وابن حجاج.

لكن ما يستحق المزيد من التدقيق فى أعمال التوحيدى لا يقتصر على ولعه بـ (المسامرة) و(الليالى) التى تستقر عندها الأسمار وتتداخل فيها الحكاية فى الزمن للخروج من حدود الزمن؛ إذ إنه يذكر فى (البصائر والذخائر) الذى بدأه فى عام (٣٥٠هـ) ما أخذ عنه من كتب ونصوص كـ (مجالسات) ثعلب أبى العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيبانى و(الحيوانات) لقدامة بن جعفر و(النوادر) لأبى عبد الله محمد بن زياد الأعرابى، وكتب الجاحظ. والنادرة حلقة وصل بين الحكاية الواردة والمقامة؛ وهى التكييف القصصى للحدث التاريخى، بلجوئها إلى البداية والنهاية، ومراعاتها التوتر وانشغالها بالمتلقى. كما أن النادرة لصيقة بالحياة العامة، تأخذ عن الواقع وتنحرف عنه. وعندما تلتقى هذه بالمعرفة الواسعة بهذه الحياة، فإن من شأن ذلك أن يتيح توليدات حكائية ليست اعتيادية؛ إذ يذكر أبو حيان التوحيدى فى (الإمتاع والمؤانسة) مثلاً أنه صاحب معرفة واسعة بالقينات والإماء الشواعر فى بغداد(٥):

«وقد أحصينا ـ ونحن جماعة فى الكرخ ـ أربعمائة وستين جارية فى الجانبين، ومائة

وعشرين حرة، وخمسة وتسعين من الصبيان البدور، يجمعون بين الحذق والحسن والظرف والعشرة، هذا سوى من كنا لا نظفر به ولا نصل إليه لعزته وحرسه ورقبائه، وسوى ما كنا نسمعه ممن لا يتظاهر بالغناء وبالضرب إلا إذا نشط فى وقت، أو ثمل فى حال، وخلع العذار فى هوى قد حالفه وأضناه، وترنم وأوقع، وهز رأسه، وصعد أنفاسه، وأطرب جلاسه».

وبقدر ما يفصح عنه النص ويوصله من معلومات عن الحياة الاجتماعية تتكرر فى الحكايات المدينية، فإنه يكشف طبيعة المتكلم أيضاً؛ أى أن التوحيدى يطمح أن يكون فى وسط الأحداث ومركزها؛ ولهذا نراه فى فقرات أخرى يتنقل فى الخطرات بين مجالس الشرب والغناء والطعام، متماهياً مع منتجى اللذة:

«عجّل لنا يا غلام ما أدرك عند الطباخ، من الدجاج والفوارخ، والبوارد والجوزيات وتزايين المائدة، وصل ذلك بشراء أقراط وجبن وزيتون من عند كبل البقال فى الكرخ وقطائف حبش، وفالوذج عمر، وفقاع زريق، ومخلّط خراسان من عند أبى زنبور، ولو كنا نشرب لقلنا: وشراب صريفين من عند ابن سورين» (ج ٢، ص١٨٠).

فمن الواضح أن التخاطب استعراضى، يظهر فيه المتكلم نشاطاً اجتماعياً ولو فى مجالس اللذة، عارفاً بالمسميات وتفاصيل الحياة والطعام. لكن متواليات التعداد تذكرنا بموائد طعام (ألف ليلة)، بينما لا يبتعد التوحيدى عن رواة الحكاية الحضرية. لكنه فى مثل هذه التفاصيل وغيرها (ج ٢، ص٥٩) ينقل المكتوب إلى حياة «السوقة» كما تطلق عليهم كتابات الذوق السائد.

لكن هذا الفضاء الذى يتشكل فى (الإمتاع والمؤانسة) ليس غريباً على نص آخر هو «حكاية أبى القاسم البغدادى»[٦]؛ تلك الحكاية التى تستحق هى الأخرى مقارنة أوسع بحكايات (ألف ليلة وليلة) لما يمكن أن تظهر عليه كحلقة وصل بين هذه الحكايات وبين المقامة فناً مختلفاً. فهى ليست معنية ببناء (درامى)، ولا تشكل العقدة قضيتها الأساس، وإنما هى أقرب ماتكون إلى النادرة، «وملح النادرة فى لحنها، وحلاوتها فى قصر متنها وحرارتها حسن منقطعها»، كما يقول صاحبها المفترض، مميزاً بالتالى بينها وبين «الحكاية». أما لماذا لم يتمكن من الإيفاء بالتزامه إزاء «حسن المنقطع»، فلأن شخصية السارد ـ المتكلم هى الطاغية. فأبو القاسم (السارد ـ المتكلم والفاعل) هو:

١ ـ شخص بلحية بيضاء «فى حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر تبصان كأنهما تدوران على زئبق». وتقديم المؤلف عن مواصفات أبى القاسم الجسدية يعنى بما هو حسى، والتشبيهات لا تتوخى غير بلوغ صورة أبى القاسم من خلال ما هو مألوف فى الحياة الحضرية، ومرجعياته الوصفية تنتمى إلى مثل هذا السجل فى الخمر والزجاج والزئبق، بينما يشتغل التشبيه مشفوعا بالانفعال بعده للإبقاء على «حركية الصورة» و«ديناميتها» لاجمودها وانكفائها.

٢ ـ لكن أبا القاسم هذا لا يختلف عن شخوص المقامات، كان شيخه هذا:

«عياراً نعاراً زعاقاً شهاقاً طفيلياً بابلياً أديباً عجيباً رصافاً قصافاً مداحاً قداحًا ظريفاً سخيفاً نبيهاً سفيهاً قريباً بعيداً وقوراً حديداً مصادقاً مسامراً مقامراً لوطياً خلفياً شكازاً طنازاً همازاً غمازاً... سباباً عياباً معربداً مندداً صدّيقاً زنديقاً ناسكاً فاتكا ... أشر من طين السماكين وأنتن من ريح الدباغين...».

٣ ـ ونفاق أبي القاسم ليس طارئاً، فهو لايتحقق إلا في فضاءات مستقبلة، وهو لهذا يدعي النسك في مجلس ويظهر فاجراً في آخر «ولا يزال يتصنع ويتخشع إلى أن يلحظ واحداً من القوم متبسماً» فيبتدئ بالتعريف بالتاريخ وبلاياه ليستدرج من صاحب المجلس الرضا، فيخبره الآخر: «يا أبا القاسم لا بأس ما في القوم إلا من يشرب ويـ ...ك»، عند ذلك يختفي التصنع، فـ «ينطلق من جلسته ويحل عقد حبوته وينحي طوف طيلسانه عن جبهته ويستوي في جلسته».

٤ ـ وفي شخصية العيار المتشرد تجتمع خصال الهامشي، فيظهر طبعه في تسخيف الآخر الذي دفع به إلى الزاوية، وبضمن هذا الآخر الفقيه والقاضي:

في رأسه عمامه
ملفوفة مرفله
كأنها في رأسه
قدر على سفرجله

أما التفاوت الاجتماعي، فينظر إليه نظرة الهامشي الذي لايتشكى بل يسخر:

«لولا الخدم ماظهرت رتبة الملوك ولاظهر الغنى من الصعلوك ما عند ستي من المملكة إلا طول الجلوس في الخلاء وقعودها على الكنيف تتخاطب الوكلاء».

٥ ـ ومزاجه الكلي هازل غير مكترث بعدما بدت الخلافة تسابقاً على المال والجاه. فكلما رأى جليساً صامتاً سأل: «ما باله ساكت لا ينطق أتراه يفكر في الخلافة إلى من تصير».

٦ ـ وبينما تتفاوت مرجعيات الحكي في (ألف ليلة وليلة) في الشعر والإشارة والتلميح وتتباين، فإن مرجعيات حكايات أبي القاسم فيها شعر ونوادر لأسماء معلومة كأبي محمد اليعقوبي وأبي الحسن الجرجاني وأبي عبد الله بن الحجاج والجاحظ وابن الرومي، وكل من وصفهم بـ «ندماء ظراف نظاف يتناشدون الأشعار ويروون الأخبار ويتجاذبون أهداب الآداب» على خلاف من يسميها بمجالس فيها «أرذال أنذال أخلاف أجلاف»، لأن هؤلاء يخلون من الدعابة والظرف: «يتغشاهم من فتور الأنس سكرة النوم يتلاحظون تلاحظ الغنم في الأزيان ويتجادلون في المذاهب والأديان...»(٧).

٧ ـ ويشتغل النص في فضاءات الحياة البغدادية الوسيطة بحماماتها وأزقتها ودروبها وعياريها وشطارها وتجارها وظرفائها وجواريها وقيانها ومغنيها: ويؤول التعداد والذكر إلى تباه بالمعرفة التفصيلية بالحياة التي انشغل بها آخرون من كتاب ذلك العصر. ولهذا يقول ما يتكرر عند التوحيدي مع ذكر أدق للتاريخ في (الإمتاع والمؤانسة)؛ فهو يقول نصاً ما أورده الأخير:

«لو ذكرت هذه الأطراب من المستمعين والأغاني من الرجال والصبيان والجواري والحرائر لطال ومل، وكنت كالمزاحم لمن صنف كتاب الغناء والألحان، وعهدي بهذا الحديث سنة ست وثلثمائة(؟)»(٨).

والفضاء الذي يزدهر فيه الغناء والشعر المغنى ليس غريباً على الحكاية الحضرية في (ألف ليلة وليلة)، لكن طبيعة الحكي، في التشديد على خيط السرد من جانب واعتماد الغناء تزيينياً من جانب آخر، حالت دون التوقف عند مشاهد الحب واللوعة والحزن والظرف، فبدت حالات التفجع ولوعة الفراق إسرافاً عاطفياً يستغربه الطارئ على الحكايات. لكن حكاية أبي القاسم تنتقل إلى الحياة العامة، وتتوقف عند مثل هذه المشاهد، عارضة لتأثير الغناء في الناس، بما يعني أنها تتيح ضمناً تعزيزاً للفضاء المنقوص في (ألف ليلة). وكلما كان موضوع السارد ـ الفاعل الغناء والقيان أسهب في تقديم «قهوة»

٣ ـ ونفاق أبي القاسم ليس طارئاً؛ فهو لايتحقق إلا في فضاءات مستقبلة، وهو لهذا يدعى النسك في مجلس ويظهر فاجراً في آخر «ولا يزال يتصنع ويتخشع إلى أن يلحظ واحداً من القوم متبسماً» فيبتدئ بالتعريف بالتاريخ وبلاياه ليستدرج من صاحب المجلس الرضا، فيخبره الآخر: «يا أبا القاسم لا بأس ما في القوم إلا من يشرب ويـ ...ك»، عند ذلك يختفي التصنع، فـ «ينطلق من جلسته ويحل عقد حبوته وينحى طوف طيلسانه عن جبهته ويستوي في جلسته».

٤ ـ وفي شخصية العيار المتشرد تجتمع خصال الهامشي، فيظهر طبعه في تسخيف الآخر الذي دفع به إلى الزاوية، وبضمن هذا الآخر الفقيه والقاضي:

في رأسه عمامه
ملفوفة مرفله
كأنها في رأسه
قدر على سفرجله

أما التفاوت الاجتماعي، فينظر إليه نظرة الهامشي الذي لايتشكى بل يسخر:

«لولا الخدم ماظهرت رتبة الملوك ولاظهر الغنى من الصعلوك ما عند ستي من المملكة إلا طول الجلوس في الخلاء وقعودها على الكنيف تخاطب الوكلاء».

٥ ـ ومزاجه الكلي هازل غير مكترث بعدما بدت الخلافة تسابقاً على المال والجاه. فكلما رأى جليساً صامتاً سأل: «ما باله ساكت لا ينطق أتراه يفكر في الخلافة إلى من تصير».

٦ ـ وبينما تتفاوت مرجعيات الحكي في (ألف ليلة وليلة) في الشعر والإشارة والتلميح وتتباين، فإن مرجعيات حكايات أبي القاسم فيها شعر ونوادر لأسماء معلومة كأبي محمد اليعقوبي وأبي الحسن الجرجاني وأبي عبد الله بن الحجاج والجاحظ وابن الرومي، وكل من وصفهم بـ «ندماء ظراف نظاف يتناشدون الأشعار ويروون الأخبار ويتجاذبون أهداب الآداب» على خلاف من يسميها بمجالس فيها «أرذال أنذال أخلاف أجلاف»، لأن هؤلاء يخلون من الدعابة والظرف: «يتغشاهم من فتور الأنس سكرة النوم يتلاحظون تلاحظ الغنم في الأزيان ويتجادلون في المذاهب والأديان...»[٧].

٧ ـ ويشتغل النص في فضاءات الحياة البغدادية الوسيطة بحماماتها وأزقتها ودروبها وعياريها وشطارها وتجارها وظرفائها وجواريها وقيانها ومغنيها: ويؤول التعداد والذكر إلى تباه بالمعرفة التفصيلية بالحياة التي انشغل بها آخرون من كتاب ذلك العصر. ولهذا يقول ما يتكرر عند التوحيدي مع ذكر أدق للتاريخ في (الإمتاع والمؤانسة)؛ فهو يقول نصاً ما أورده الأخير:

«لو ذكرت هذه الأطراب من المستمعين الأغاني من الرجال والصبيان والجواري والحرائر لطال ومل، وكنت كالمزاحم لمن صنف كتاب الغناء والألحان، وعهدي بهذا الحديث سنة ست وثلثمائة(؟)»[٨].

والفضاء الذي يزدهر فيه الغناء والشعر المغنى ليس غريباً على الحكاية الحضرية في (ألف ليلة وليلة)، لكن طبيعة الحكي، في التشديد على خيط السرد من جانب واعتماد الغناء تزيينياً من جانب آخر، حالت دون التوقف عند مشاهد الحب واللوعة والحزن والظرف، فبدت حالات التفجع ولوعة الفراق إسرافاً عاطفياً يستغربه الطارئ على الحكايات. لكن حكاية أبي القاسم تنتقل إلى الحياة العامة، وتتوقف عند مثل هذه المشاهد، عارضة لتأثير الغناء في الناس، بما يعني أنها تتيح ضمناً تعزيزاً للفضاء المنقوص في (ألف ليلة). وكلما كان موضوع السارد ـ الفاعل الغناء والقيان أسهب في تقديم «قهوة»

جارية ابن الرصافى و«صلفة» جارية أبى عابد الكرخى، وبنت حسون التى تطرب ابن الحريرى، وخلوب التى تطرب ابن أيوب القطان، بينما يتمرغ أبو عبد الله المرزبانى فى التراب «كأنه عبد الرزاق المجنون بباب الطاق». أى أن «حكاية أبى القاسم» تأتى إلى حياة الناس فتظهرهم فى سلوكهم الذى تمر عليه (ألف ليلة) مروراً عابراً، فيستغرب القارئ رد فعل الجوهرى عند ذكر الحبيب وهو يشق ثوبه ويصرخ ويسقط مغشياً عليه. لكن «حكاية أبى القاسم» تسحب البساط من تحت قدمى المستمع، سابقة إياه إلى التساؤل، فيسأل أحد الجلساء أبا القاسم: «كل هذا يجرى لسماع غناء»، فيأتى الجواب:

«ياسيدنا هذه صوره إذا استولت على أهل مجلس وجدت لها عدوى لا تملك وغاية لا تدرك لأنه قلما يخلو الإنسان من صبوة أو صبابة أو حسرة على فائت أو فكر فى متمنى أو خوف من قطيعة أو رجاء لمنتظر أو حزن على حال».

لكن «حكاية أبى القاسم» تقترب من (ألف ليلة وليلة) ليس فى الفضاء البغدادى المترف وحسب، على الرغم من أن هذا الفضاء يحفر لنفسه أنساقاً مؤثرة فى فعل الحكى، شأن الطعام والغناء؛ إذ لم يعد الطعام تزيينياً، كلما جرى ذكر أكلة موصوفة، كالزيرباجة مثلاً. كما أن الغناء لم يعد إضافة تزيينية كلما اقترن باسم محدد وموصوف. لكن «حكاية أبى القاسم» تشتغل فى أنساق أخرى سائدة فى الحكى الشهرزادى: فكلاهما يتحرك بدافعى المال والجسد، وكلما تباطأ الحكى جاءت النصيحة بالمزيد: «من كان منكم له مال فلا يتوقع به حادثا يسرع إليه ولا يخلفه لوارث لا يترحم عليه» ،كأن شخوص شهرزاد قد سمعوا بالنصيحة فأسرفوا فى الإنفاق، ومن «كان منكم فقيرا فليستقرض ويستدين ولا يبال بكثرة الغرماء والمطالبين». أما الخلاصة فهى الانهماك فى اللذة؛ ذلك الانهماك الذى يجعل الحكى الشهرزادى يتناسل فى الجسد والشهوة وطلب الغريب والجديد:

«افتنوا فى أكل الطيبات وشراب المسكرات وسماع المطربات المحسنات و ..ك النوازج والمغنيات .. من قيام.. سراً وعلانية ... المملوكة والحرة والزانية والمستورة.
إياك أن تكره شيئا ترى
ويك ولو كلباً على مزبلة»[٩].

لكن مثل هذا البيت وأمثاله التى يأخذها عن ابن الحجاج وعن غيره تتماشى مع مسعى السرد لهدم الخطاب الآمر وتمظهراته فى ما يسميه المؤلف عند تقديم الحكاية باللغة المستفضحة والمستفصحة لتكون «كالتذكرة فى معرفة أخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم»، فإن وجد التفاوت بين المنازل والمراتب والمقامات فإن على الحاكى «جمع ما هو مفترق» بين الأشخاص، وليس صعباً تبين الخروج على سلطة الكلام الآمر فى الثقافة السائدة، مقترباً فى الملح والطرائف والأشعار من مثيلاتها التى تتكرر فى حكايات المدن الشهرزادية، واضعاً هذه فى وحدات أساسية تتوزع فى ليال أو أيام. يقول الأزدى (أو التوحيدى):

«هذه حكاية مقدرة على أحوال يوم واحد من أوله إلى آخره أو ليلة كذلك، وإنما يمكن استيفاؤها واستغراقها فى مثل هذه المدة»(ص ١ ــ ٢).

وبينما يشغل الوصف التزيينى والقرائن حيزاً كبيراً فى الإنشاء المعنى بتمثيل الحياة البغدادية، فإن وحدات القص الوظيفية تنبنى على أساس الإجابة عن استفهام، متوزعةً فى أفعال متفاوتة أساسية وحوارية. والاستفهام هو

الحفاز الرئيسى للحكى، معادلاً للحنق الشهريارى، عدا أنه يعرض لصاحبه على مستوى متشابه مع متلقيه؛ أو لربما يضطره الاستدراج إلى «التنازل» و«التواطؤ»، وغالباً ما يفتعل أبو القاسم مثل هذا الاستفهام ليتوالد عنه آخر: «أين تلك المغنيات الماجنات؟ أين تلك الألفاظ الملاح؟»، فيولع المستمع بهذا الذكر، فيسأله: «يا أبا القاسم لو تفضلت ببعض تلك الحكايات لكنت قد أتممت الأنس بأحاديثك». ويتمنع أبو القاسم: «لا يا سيدى أطلب نفسك غيرى تضحك عليه...» (ص ٧٠، ٧١)، فيكون الاستدراج قد تكامل، فيسترضيه الآخر: «إن أنعمت شكرناك ... وإن أبيت لم نطالبك بما يشاكل هذا وكنت المعظم الموقر عندنا». لكن استراتيجية الاستجابة تقوم هى الأخرى على أساس المنابزة والاختلاف، فلا معنى دون مغايرة، ولا مزية دون تضاد. وهكذا يقول لقوم من خراسان:

١ ـ لو أن واديكم هذا الذى تفتخرون به فى العراق لما ارتضوه لقريتين ولا سقوا منه مزرعتين.

٢ ـ هل أرى عندكم من أرباب الصناعات والمهن مثل من أرى ببغداد من الوراقين والخطاطين والخياطين والخراطين والزرادين والمزوقين والطباخين والطحانين والمطربين....

أى أن المهن والحرف والقوى المنتجة هى التى تشكل مظهر القوة الاجتماعية لديه مقارنة بالفئات غير المنتجة.

٣ ـ وهو لا يرى الملابس والأزياء ولا الظرف والظرفاء ولا الأكلات والطعلم والشراب كما يراها ويعرفها، فتكون هذه مناسبة لوصفها.

٤ ـ وعندما يتذكر المغنيات والقيان ويجرى المقارنات تكون هذه مناسبة لذكر لوعته لفراق بغداد.

٥ ـ ولا يتوقف عن ذكر المقارنات الأخرى بخصوص الحياة والأنهار والمراكب والزوارق والسباحة والشطرنج... إلخ (ص ٤٢، ٥٠).

وبينما تبدو هذه المعلومات كأنها هى نفسها التى يستعين بها السارد فى الحكاية الحضرية الشهرزادية لتمتين المتن وتعزيزه، فإن «حواريات» أبى القاسم يستعين بها باث السرد لإظهار موهبته وقوة شخصه ما دامت هذه الموهبة هى سبيل الراوى فى العيش والتردد على المجالس. ولهذا السبب، فإن تأكيداته تتمركز حول الظرف فضاءً و«التخريب» استراتيجية سردية من خلال المقارنة والمجاورة. فهو إذ يبرر مفاضلاته المختلفة خطاباً نثرياً أو نظماً على أساس التبليغ بسعة الحال والرفاه فى الحياة البغدادية، فإن المقارنات والمجاورات تهدم أبنية المجتمع المترف من خلال تماثلها بالمرفوض، بينما يجرى تراكم المودة لحالة اللهو والظرف ذاتها بمعزل عن الفئات الحاكمة أو المستفيدة. فالأخيرة تتراجع إلى الخلف كلما تمكن خطاب الانشقاق أو الريبة من استجماع مستفضحه متقدماً إلى أمام عارضاً لكل ما يألفه الفاعلون من الحرفيين والصناع والمغنين فى حياة لهم تئن الجوارى فى (ألف ليلة وليلة) لبلوغها خروجاً على مصيدة الفئة الآمرة أو المالكة، كما هو الأمر فى «حكاية شمس النهار وعلى بن بكار».

لكن الحكاية تشتغل على الرغم من ذلك كـ(ألف ليلة وليلة) فى ضوء تعدديات لسانية واسعة لا يغيبها الأنين الموجع المذكور.

وتشتغل هذه (التعددية) اللسانية فى «حكاية أبى القاسم البغدادى» بما يوسع من فضاءاتها ويقربها كثيراً من فضاء حكايات الحلاق البغدادى وإخوته فى (ألف ليلة وليلة)، وهى إذ تحتال فى المطالع والخواتم على ما هو مألوف حينئذ (أى الحزن على آل البيت) فإنها تهدم ذلك حالما يجد السارد أبو القاسم التميمى ضالته فى الموجودين، فيظهر كما هو السروجى مثلاً فى (المقامات) صعلوكاً عياراً. لكن المؤلف الأزدى يستعين بما هو آخر، فهو يلم قليلاً بنظرية التناظر، فالبشر

ما هم إلا صورة مصغرة لما هو أكبر، وعالمهم ما هو إلا أنموذج أصغر عن الكون. ويذكر ذلك فى مقدمته، كما أنه يعرض لما قاله الجاحظ وغيره فى شؤون الآداب، لكنه يمهد لبطله البغدادى ولتعدديته اللسانية بأكثر من إشارة، كالمستفصح والمستفضح؛ فهو لا يعنى الفصيح والعامى فحسب، وإنما يخص لغة الإطناب والمبالغة وظلها الفصيح، ولغات العامة وتطويعاتها اليومية الفاضحة. ولهذا تراه على لسان أبى القاسم يقيم المقارنات بين أصفهان وبغداد، فيذكر من سواد أصفهان «كورسمان»، ولا يتورع عن القول إنها لا تعنى غير «خرا جامد وخرا رطب... إلخ». وبدون مثل هذا التمادى السوقى لا يحقق أبو القاسم غرضه فى امتداح بغداد وتعداد حاراتها ودروبها فى شرقى الرصافة أو فى الغرب، ويسأل نفسه: «أيش يملك أبو القاسم إلا دموعاً على تلك المعالى»؛ فكل شئ عدا بغداد لا يعنيه، ولهذا يبتدئ بالمسميات ويمر بالأماكن حاشداً ما لديه، مستعيناً بلغاته كلها، متغيراً متبدلاً فى كل مرة، ثرثاراً سوقياً كحلاق بغداد غالباً، يعجز عن العيش فى غيرها:

يا أهل بغـــداد فـــرقـــتى نَلُمّ
يا سادتى غربتى عن الناس (ص٢٢)

فهو معنى بالحياة فى الأسواق والبيوت وبدجلة ومراكبها و«زواريقها» والجواسق يرتفع ما بينها أصوات الأغانى وخفقات النايات والسوالى وأصوات الملاحين وزعقات المؤذنين، فـ

مـــن أى أقـــطـــار أتـــيـــت رأيـــ
ـــتَ الحُسن حيران فى جوانبــهـا

وبينمـا ينشغل باث السرد بالعرض والوصف التزيينى، فيذكر أسماء حارات الرصافة والكرخ ودروبهما وأسواقهما وجماعات سكانهما وحرفييهما، يفترق عن مثيله فى حكايات الحلاق البغدادى؛ فالأخير لا يكثر من هذا العرض، ويستعين به عند حركته أو حركة إخوته كما يرويها عن روايتهم. وحتى عندما يمر على الموائد أو الملابس لا يتوقف عندها كثيراً، أما الوصف التزيينى والتفصيل الواقعى فهما من مكونات السرد الأساسى، يستعين بها من المعرفة المتيسرة فيعيد تقديمها ثانية فى صفحات كاملة عن الثياب والعطور والمأكول والمشروب والمشموم؛ أى أن النص ينتمى إلى فضاء مترف تكثر فيه المؤلفات فى الطبيخ والأغذية والمشروبات، أنواعها وأوقاتها وفوائدها. ولهذا غالباً ماتتجرد اللغة هنا من المفردات المستفصحة والمستفضحة، وتنشغل بالوصف والتعداد باستثناء تدخلات صاحب السرد كلما توقف عند وصف مثير (قد جمع وصف العاشق الوجل المعشوق والخجل)، ماراً بـ«الفراش» الذى يقدم الطعام ... إلخ، ويستأثر المشروب باهتمامه، فيكون قد استند إلى سلطة أخرى، سلطة الخمريات الذائعة أيام العباسيين، فيأخذ من الشعر الخمرى ما هو مكيف عنه، ضعيف ميسور على جلسائه، قائلاً فى الثناء عليه:

«هذا والله شعر غناؤه فى القلوب والله من عنائه هذا على خطر فكيف الجيوب العسكر على صوته شهادة، وقعه فى القلوب موقع القطر فى الجدب».

أى أن الاستعانة بسلطة الشعر كأنها من سلطات الكلام الآسر والمرجعية المألوفة تماثل استعانة السرد فى (ألف ليلة)، لكنها تقل شأناً عن استدعاءات بطل المقامة للشعر المنظوم والكلام الملغوم: فهو فى التمهيد والاستهلال لا يقل سوقية: «ياثلج ياسندان ياكلب أيش هذا من حدود الفنا سفلة بارد...»،

مـــغن يحـــشـــرج عند الغناء
كان قد تغرغر بالعوسج (ص ٥٠)

ومثل هذا التمهيد هو سبيله لتقديم الشعر البغدادى المغنى، ويكون الشعر المغنى فاعلاً فى النفوس،

يتمرغ عند سماع خلوب جارية ابن أيوب القطان أبو عبد الله المرزباني: «وهاج وأزبد ونعر واستعر وعض بنانه وركل برجله ولطم وجهه ألف لطمة فى ساعة»

فيالك نظرة أودت بعقلى
وغادر سهمها منّى جريحا
فليت مليكتى جادت بأخرى
وإن نكأت بها منى قروحا
فإما أن يكون بها شقائى
وإما أن أموت فأستريحا

والإحالة على الشعر من جانب، وظهوره سلطةً مكيفةً للفعل، حافزاً توليدياً من جانب آخر، بطاقة كلية للغة منفعلة فاعلة، يعيدنا إلى أنساق مشابهة فى الأثر عند (ألف ليلة وليلة) عندما ينطرب محمد على الجوهرى (الخليفة المزيف) مثلاً، فيسقط مغشياً عليه، أو عندما يصاب آخرون كعلى شار بالأثر نفسه، فالطاقة التوليدية للأثر (ومن ثم للفعل) تحيل على وضع سابق، قصة ماضية. ولهذا كان ابن صبر القاضى ينصت إلى «درة» جارية أبى بكر الجراحى (من درب الزعفران) كما يجب أن يؤكد، وإذا ما وصلت إلى «كان وكنا» انهمر دمعه وتحركت همومه وظهرت عليه آثار العشق:

لست أنسى لها الزيارة ليلاً
طرقتنا وأقبلت تتثنى
طرقت ظبية الرصافة ليلا
فهى أحلى من جس عوداً وغنى
كم ليال بتنا نلذ ونلهو
ونسقى شرابنا ونغنّى
هجرتنا فما إليها سبيل
غير أنا نقول كان وكنّا

والإحالة على المكان (درب الزعفران فى الكرخ) ومقدمها فى الرصافة يستعيد أجواء (ألف ليلة وليلة) وحكاية صاحب الفتيان مع أبى الحسن العمانى، لكن الشعر يتمدد فى فضاء الغناء البغدادى وصفوته الاجتماعية التى تتباعد فى مثل هذا النص عما كان «مستفضحاً» لغةً. ولهذا لا يكتفى باث السرد بـ «ترجيعات» ريحانة جارية ابن اليزيدى إذا غنت:

أعط الشباب نصيبه
ما دمت تعذر بالشباب
وانعم بأيام الصبا
واخلع عذارك فى التصابى

أو بما يجرى لابن غيلان عند هذا الغناء (وحماليق عينيه) تنقلب، (وسقط مغشياً عليه) وإنما يجارى الذوق الأدنى من هذه الصفوة فى تقديم مثل هذا المشهد، إذ يقال له:

«ايش كان يعمل ابن غيلان ...»

فيقول:

«إذا سمع هذا... وهات الكافور وماء الورد ومن يقرأ فى أذنه آية الكرسى والمعوذتين...».

وكلما استعان بشعراء معروفين فى عصور متباينة كابن الحجاج وابن نباتة والسروى العباسى بن الأحنف، أو بأدباء وكتاب كابن الوراق النحوى وأبى إسحاق الجرجانى تضميناً أو مشاركةً فى الحدث، اكتسبت لغته «هيبة» المقبول مهما كانت مفرداتها؛ فابن البخارى تطربه أقحوان جارية ابن الأعمى فى مجلسها الغاص بنبلاء الناس، بما يعنى أن غناءها له هيبة «علية» القوم، وهى هيبة تحققها بصوتها أولاً:

لقد أصبحت أغبط كل عين
تعاينها فأسعد بالعيان (ص ٧٩، ٨١)

وهى «هيبة» اجتماعية تلزم باث السرد بتحاشى السوقى من جانب، وبتجنب البحث فى الاستجابة البدنية المندهشة أو المنفعلة من جانب آخر.

أما عندما تحتمل الإحالة الخلاف، كما هو في بيت شعر للعباس بن الأحنف، فإن الاكتفاء بإيراد طرفي الجدل (الشاعر ومعارضه) لايتآلف والسياق، ولهذا يتم تشريك طرف متحاور آخر؛ فالواسطي يرى في البيت التالي «الريبة»، فيصيح: «أما ترون إلى العباس بن الأحنف لايكفيه أن يجن حتى يكفر. متى كانت الفضائح والذنوب والعيوب محمولة على القدر»، مشيراً إلى البيت نفسه:

فأكثروا أو أقلوا من إساءتكم
وكل ذلك محمول على القدر.

لكن باث السرد يستعين بسلطة أخرى لاتقل نفاذاً، فهذا أبوصالح الهاشمي يقول:

«هون عليك ياشيخ فليس هذا كله ماتظن... وماهذا التحارج والتضايق والشاعر يهول ويجد ويقرب ويبعد ويصيب ويخطئ ولا يؤاخذ بما يؤاخذ به الرجل الديان والعالم ذو البيان» (ص ٨٢).

أي أن باث السرد يأتي بسلطتين، واحدة شديدة التزمت وأخرى أكثر انفتاحاً، فيقابلهما، وهو في ذلك لا يختلف عن تودد وأمثالها في (ألف ليلة وليلة). وكما تجري العادة، فإن الكلمة الفصل هي التي تأتي في خاتمة الجدل؛ وبينما يتسع الحوار للاحتمالات اللسانية فإن الخاتمة تسرق المستمع أو المتلقي إلى جانبها. ولما كانت تتآلف مع سياق التنصيص عن الأغاني والأشعار، فإنها تكاد تصبح لغة باث السرد، خاضعة للتكسير المقصود؛ إذ تأتي تدخلات باث السرد بصوته تعليقات في الغالب؛ فهو عندما يعرض لتجربة ابن غسان الفتى الظريف وسوء حاله ومرضه وعشقه «لغلام الآمدي الحلاوي بباب الطاق» وما جره عليه العشق من وهن ومن ثم إغراقه نفسه «في كرداب كلواذا»، يستدرك بلزوم العودة إلى الفرح بدل الغم:

«ليس إلى الإنسان من أمره شئ وما هو أيضاً إليه فهو مملوك عليه متصرف فيما يتصرف فيه وهو يظن أنه يأتي من قبله ولعمري من غلّط غلط ومن غولط تغالط والكلام في هذا حماشي والإغراق فيه توسوس والإفراج عنه أجلب للأنس وأفضى لسلامة القلب من الوساوس والهواجس».

وهكذا يأتي انتقاله إلى حبابة النواحة في الكرخ وأختها صبابة، وهي فوق أختها حسناً وجمالاً ودونها صنعة وحذقاً: «ولم يكن للناس إلا حديثها في نوادرها وأجوبتها الحاضرة وحدة مزاجها وسرعة حركتها بلا طيش ولا إفراط»؛ أي أن الاستناد إلى «لغة» الناس يؤدي إلى فضاء آخر تفصح قرائنه عن رخاء وخلو بال وانشغال بالطرب والنادرة. وهكذا يكون غلام الأمراء وغيره كابن البهلول مثيرين لهؤلاء القوم، فاضحين للسلطة الناهية الأخرى؛ سلطة «أصحاب النسك والوقار» إزاء الصبي الموصلي:

«بوجهه الحسن وثغره المبتسم وحديثه الساحر وطرفه الفاتر وقده المائد ولفظه الحلو ودله الخلوب وتمنعه المطمع وإطماعه الممتنع وتشكيكه بين الوصل والهجر وخلطه الإباء بالإجابة ووقوفه بين لا ونعم إن صرحت لـه كني وإن كنيت له صرح يسرقك منك ويردك عليك يعرفك منكراً وينكرك عارفاً» (ص٨٤).

وبعدما يكتنز الكلام بالتجسيد والتزيين والتلميح والمشاغلة والتوازي والتوتير يكون صوت باث السرد متسللاً بهدوء: «حالته يا سيدنا حالات وهدايته ضلالات»، فيؤكد ذلك ببيت شعر «من قلائده»، وبنظير له هو ابن القصباني وعلّون غلام ابن عرس الذي يشير بكلامه وفتنته «ابن المقنعيّ» وقد «طار في الجو وحلق

فى السماء» وأنفق، فكلام الغلام مشفوع بالحركة والغنج والغناء: «من أرادنى مرة أردته ألف مرة ومن أحبنى رياءً أحببته إخلاصًا ومن مات لى مت عليه»؛ ومثله مذكور وهو يغنى:

بلى ثم إن الدهر فرق بيننا
وأى جميع لا يفرقه الدهر

فالكلام والشعر المغنى يحيلان على عادات وأخلاق وطباع وقناعات، لكنهما يفصحان مقارنة أو مفارقة أو تعارضاً عن حال المتكلم وهمومه ومشكلاته وصفته؛ إذ كما يتندر الصبى علّون نفسه:

«خلعت لكم ولم أتطاول عليكم.. إذا بقل وجهى وتدلى سبالى وتولى جمالى وتكمش خدى وتعوج قدى حاجتى والله إليكم غداً أشد من حاجتكم إلىّ اليوم».

فالغد مظلم محفوف بالمخاطر، ولابد من استنزاف اللحظة متعةً ووجاهة ومالاً. ومثل هذه القناعة تتسرب فى الحكايات، وتفسر الانهماك الكبير فى الشهوات وبضمنها المأكول والمشروب والمحبوب والمشموم وجمع المال وطمره.

وما يبدو انقطاعاً فى الحكى لدى الأزدى فى حكايته مقارنةً بـ (ألف ليلة) جرى تعويضه بذلك التلميح؛ إذ يجرى التجسير معرفيا، فالانهماك فى اللذة يتحقق استنتاجاً ليفضى إلى تصانيف الطعام، مستعيناً بسلطة كشاجم فى أدب النديم أخذاً عنه ما قيل فى الطباخ الحبشى نارنج «فى دور بنى معن ببغداد»[٩]، وهو لا يجمع بين «لونين ولا يوالى بين طعمين»، وكان «والله يطبخ ما يفيق شهوة النعسان والثكلان والمخمور والمغموم»، فتأتى أكلة كالزيرباجة «كأنها ديباجة» و «سكباجة كأنها جارية غناجة»، لكن بات السرد ـ الفاعل لا يتوقف عند موائد علية القوم وإنما يذهب منها إلى عادات «السفل» فى شواء الباذنجان، أو إلى طرائف أكل الأعراب، كيف يكون أكلك للشريدة مثلاً، فيقول الأعرابى:

«أصدع بهاتين وأشد بهذه يعنى الإبهام وأخنع ماشده بهذه يعنى البنصر وألف سائرها بهذه يعنى الخنصر ثم أضرب بها ضرب ولى السوء فى مال اليتيم»[١٠].

وبينما تتفرع مثل هذه المقارنات عن الانهماك فى المأكول، فإنها تحيل أيضاً إلى آداب وعادات حضرية وأخرى أعرابية بدوية، فما يأتى عند كشاجم هو «أدب النديم» وبضمنه وصف الطعام وطرائف الطبخ وصفات الطباخ والفراش، وما يختلف عنه هو عادات العامة وتباين عادات الأعراب وطبيعة طعامهم للشريدة والرأس... إلخ. أى أن التعددية اللسانية هنا تدلنا على وحدات وطباع وفئات، وهى تعددية توسع من أفق الحكى وتجعله مقروناً بالليالى العربية؛ أى بـ (ألف ليلة).

لكن التعددية اللسانية وما تفصح عنه دلالياً ومعرفياً فى «أبى القاسم» تختلف فى فعلها عما هو عليه الأمر فى «المقامة» أو فى (ألف ليلة وليلة)؛ فهى تتحقق فى المقامة فى المواقف التى ينقاد إليها أو يأتيها المتشرد، البطل المحتال، الساخر من نفسه ومن الآخرين، الطفيلى والعيار، فهى لغات السارد ـ الفاعل فى مواجهة الآخر بلغاته أولاً. وهى فى (ألف ليلة وليلة) تتباين بتباين الحكايات، وتتوزع فيها لتؤكد فى النتيجة اتساع الفن لمثل هذا الاحتواء. أما فى «حكاية أبى القاسم البغدادى» فثمة انهماك آخر فى تفضيل بغداد على غيرها، فكل مقارنة فى مطلع السرد ووحداته تنفتح على وحدة سردية، لكن هذه الوحدات تلتقى الأخرى فى خيط التتالى الذى يمكن أن نسميه بخيط «المتعة»؛ فكل وحدة تسعى إلى تكوين مثل هذا الانطباع عن حياة مرفهة متنوعة طريفة. وكلما قاد الخيط إلى متوالية دائرية فى النوادر والقرائن والأوصاف تأكد حضوره نسقاً ثم بنية، تستحق أن تسمى «بنية المتعة»؛ فهى مواجهة للزمن صادة له كما تظهر عند علّون وهو يغنى:

ألا يا قـــوم خلونى وشـــأنى
فلست بتــارك حب الغـوانى(١١)

بينما تكون استجابة ابن المقنعىّ تحليقاً فى المتعة والإنفاق فيبعث بالغلمان لشراء ما تستحقه الجلسة من طعام وشراب ولباس، وهو يرى نفسه موفقاً فى الاختيار:

«كيف ترى فراستى من فراسة غيرى؟ أبى الله إلا مـــا يزيننى ولا يشـــيننى ويزيد فى جـمـالى ولا ينقص من حـالى ويقـر عينى ويقصم ظهر عدوى».

أى أن تحقق لطف المنادمة وأنس الجلسة لم يعد شخصياً، وإنما يدل على رضا غالب وموافقة إلهية حميدة، فالمتعة مرضى عنها، ومظاهرها وجاهة وعزة، ونجاحها كيد للخصوم. إن المتعة واللذة تشتغلان إذن فى داخل السرد بوصفها محمولات قوية للفعل، لكنهما تمتدان فى الفضاءات الأوسع للوجاهة والصراع داخل المجتمع المترف من جانب، وبين الفئات المتباينة من جانب آخر.

ولهذا، فكل سؤال لاحق لبات السرد يلتقى خيط هـــذه البنيـــة وتتاليها، «فيقال لـه فى أثناء المحاورة يا أبا القاسم تعرف شيئا عن السباحة»، فيكون الجواب: «أعرف من السبـاحة أنواعاً لم يحسنها قط سمك ولا بط»، ثم: «أريد أن أعـرف شيـئـاً عن ألفـاظ الملاحين وأحـوالهم» و«المراكب»؛ وتكون هذه الأسئلة وغيـرها تمتيناً لخيط اللذة فى الســرد، فـهى لا تنبنى على (حدث) أو حيلة، وإنما تستجيب للرغبة فى معرفة مكونات المتعة ومسمياتها وآفاقها. وتتأكد التعددية اللسانية فى احتواء الاستفهام على ألسنة الحضور فى الندوة أو المقامة بشكل مختلف عما هو عليه الأمر فى هذه الحكاية؛ فرواد المجلس يشغفون بالمتعة لا بالحيلة، بمعرفة جليسهم أبى القاسم لا بتحايله أو تنكره، فهم يريدون منه مـا يعلمـون أنه عـارف به، ولهـذا تزدحم الإجابة بالتفاصيل التى لا تنبنى على أساس «تنامى» الحدث، وإنما على أساس دائرى ملتف، فيه الإضافة والإسراف والسجع، كمـا هو أمر التعريف بالعيارين ولغـاتهم والشطار وتحليقـاتهم وبذاءتهم: «أنا الشيطان الأقلف أنا الدب الأكـشف»، «أنا بوق الحـرب وطبل الشغب»، «أنا الباقعة الشاطر أنا قلاع القناطر»، «أنا قتلت ألفاً وأنا فى طلب ألف» و«نفيت ونور الله إلى الشاش وفرغانة ووردت إلى طنجة وإفرنجة وأندلس وأفريقية وإلى قاف وخلف الروم وإلى سد يأجوج ومأجوج... فما قلعت لها ولا علفت فيها»، ولو اعترضه أحد: «لم أكلمه إلا كلمة أبدد بها عظامه فلا تجمع إلا فى أشهر أو خزمت أنفه وجعلته فى قرنه وصفعته بهما أصلع رأسه مع رطلين من خراء». ويمضى العيار فى نسف ما هو مألوف ودارج، وماهو متكرر من صياغات: «أستنشقك فلا أعطسك إلا فى الجحيم... إذا صاح آدم وا مفقوداه أجـــسـوك ثـم أفـســوك»، ثـم لو «كلمنى الفـيل لخرس ولو ضمنى البحر ليبس ولو عضنى الأسد لضرس _» (ص١٥٨)، وبعدها ينهال بالسباب السوقى على الخصم المفترض. أى أن احتواء ما هو سوقى لا يعرض للحياة الاجتماعية الأخرى وصنوفها فى حاضرة الخلافة فحسب، وإنما يعريها أيضاً، ويجردها من رداء الغموض والإغراب والتباعد، فيعيدها إلى الجلساء وقد خلت من عدوانيتها وحدتها، لتشغل مكانتها فى حيز المتعة ورقعتها الممتدة فسيحاً فى المحكى.

وبينما تتموضع الجوارى فى أنساق العشق والإغراء والبيع والمكابدة والمغامرة أو الوساطة فى (ألف ليلة وليلة)، فإن حكاية أبى القاسم لا تكتفى منهن بما يماثل جوارى (الليالى) من الإماء الشواعر والمغنيات؛ فجارية أبى على بن جمهور زادمهر تعنيه لأنها تجمع فى شخصها الرفيع والسوقى، الحب والشهوة، الجمال والظرف. ولهذا يعرض لها أبو القاسم بالتقديم:

فهي: «طيبة الغناء كبيرة الأتراب والنسوان».

وهو: «من أبرد الناس وأوحشهم».

وهي: «تتماجن».

وهو: «يكثر التعاتب والتهاجر والدلال».

وهو يكتب لها رقعة لتحضر وتغني لزيارة «أبي الحسن الدورقي له»، وهو صديقه يريد سماعها لا غير، فيكون جوابها: «هو ذا أراه مقرطم السبال جب خراء». وعذرها أنها مريضة:

«لا أقدر على فتح عيني من الصداع وحلقي منطبق من الباذنجان الذي أكلته أمس».

ثم يعيد باث السرد العرض، فيقول: «هذا أبو علي أهدل الشفتين واسع الفم غليظ اللسان»، وهي «ضيقة الفم»، فقال لها: «بحياتي عليك أدخلي لساني في فيك»، فقالت: «لم؟ قد قامت القيامة حتى يلج الجمل في سم الخياط».

وعندما حضر لديهم «فتى من مشاقيع بغداد» وقد عشقها لاحقاً كاتباً لها:

أرشديني إلى خيالك حتى

أتقاضاه موعداً لي عليه

أجابته: «يامدبر أنا أعمل بك ما هو خير لك من أن يطرقك خيالي. احمل دينارين في قرطاس حتى أجيئك أنا بنفسي». ويتدخل باث السرد فيقول: «والجارية بغدادية لا تعرف إلا الدنيا والدينار». أي أن أنساق الروى عنها ليست كـ (ألف ليلة وليلة)؛ حيث يلعب العشق في غير الوسيطات ويحتم المغامرة.

أما سياق حكاية جارية بن جمهور فهو أكثر التماساً للواقع، فصاحبها موسر يغيظ باث السرد، «فهو من كبار التجار قد أعطاه... من إذا أعطى لم يبخل... وأذل له ما أعز لغيره»، وهو كما يأتي على لسانها في مراسلتها له «تاجر السلطان العظيم الجليل».

أما ظرف المراسلة فهو أنه يباعد بينها وبين زوجه ابنة عمه، فالأخيرة وضعها في واسط، والجارية في البصرة، وأقام في بغداد «فأقبل على تجشم المعالي بنشيش المقالي ومعاقرة الدنان وسماع القيان ومواصلة السرور ومقابلة البدور». وكانت النتيجة ضجر زادمهر، فكتبت عدة مرات. وهاهو كتابها الجديد:

- فهي تشكو الوحدة: «أنا محبوسة فيها - أي داره في البصرة - مثل بعض المجانين».

- وإن ما يأتيها من إيراد دوره في البصرة لا يكفيها: «لو شربت منها فقاعاً ما كفتني».

- إن وكلاءه (السفل) لا يغنون عن شئ.

- إنها تريد: «نفقة تكفيني وكسوة ترضيني».

- إنها ليست كـ «ستك العزيزة» في واسط؛ تلك «الحمارة البلهاء التي في دارك تكسر الجوز على رأسها ولا تجسر تكلمك تظن أنك الوزير ابن الزيات أو إبراهيم بن المدبر»[١٢].

- أما زادمهر فهي «تدقك دق الكشك وتهينك هوان الكتان».

- وهي تعيد له أنها «محبوسة» كالمجانين.

- وتثور فتقول: «خلصني منك ومن رؤيتك».

- إنها لا تريد مزيداً من الانتظار فيذهب: «شبابي على انتظارك وأنت مشغول عني بفرارك».

- وتتهمه بأنه صار «لوطياً صاحب غلمان ومردان». فتحذره من البطر: «فإن الحايك إذا شبع سمّى ابنته ملكة».

- وتصرخ به: «وحياة أنفك المعوج وكحلك وشواربك لأكافينك صاعاً بصاع».

فستخرج إلى البصرة، و «إذا خرجت الجارية للغناء دخل سراويلها الزناء»، وتهدده بأنه إذا ماطل فإنه

«يشتهي أن يـ .. كـها إنسان»، وإذا أخذ الغلمان: «أخذت أنا الأحداث، وإذا أخذت في النساء ساحقت»، ثم تضيف: «إن عشقت تعشقت من هو أحسن منك وإذا تزوجت تزوجت من هو أظرف منك» (ص ٧٤ - ٧٥).

أى أن المراسلة ليست مدفوعة بطلب الحاجة والنفقة كما يعلن مطلع الرسالة، أو كما يظن باث هذه الرسالة: فمن المراهنة الأخيرة يتبين أنها أمينة له وفية عليه مسهدة له: «إنك لا تراد حتى تعطى ذهباً وأنا أراد وأعطى ذهباً»، كما أنها تحذره من الذهاب إلى غيرها، بعدما كان لايهنأ بالنوم إلا معها؛ فهى عارفة بتأثيرها الجسدى فيه: «ما أعجل ما نسيت ذاك الذى كنت تقول ما يهنئنى النوم حتى أمسك بكفى»، فتهدده، ما إذا كان يظن أن طول الغياب يبقيه له: «بريشه لا أملشه حتى تعود... وتضع كفك عليه فتعلم أنه لم يمسه أحد».

فاللذة القائمة يعرفها الطرفان ويتناجيان بموجبها، وتستخدمها لاستدراجه ثانية: «لعلك صادفت أكبر.. وأنعم وأحر وأضيق». أى أنها رغم الشتيمة لم تزل تريده وتتمناه، ولم تزل تلجأ إلى ما يشكل الإغواء لديها، عارفة بشخصه ورغباته ونزواته.

ومثل هذه الرقعة تعد من الأجناس المدخلة على المحكى، فالحكاية تتسع بتعدديتها هذه كلما احتوت أجناساً أخرى كالأغنية والشعر والرقعة والمنثور وأدب النديم والملحة والطريفة والنادرة، وهو ما تستعين به «حكاية أبى القاسم» لضمان خيط اللذة وبنية المتعة، فاسحة المجال أمام المتلقى والجليس لتبين فضاءات الحكى الواسعة، حيث الإسراف والمجون واللذة والصراحة حد الوقاحة، والوقار والشتيمة والنميمة، والوفاء والخيانة، والغنى والفقر، والبغاء والفساد: «أبلغك شهوتك يا ابن جمهور عليك بالقحاب اللواتى يشبهنك فإنهن كل سبعة بصفعة»(ص ٧٧٤). أى أن الأجناس المدخلة كهذه الرسالة تمدد من فضاءات الحكى وتقود إلى معرفة ما لايتضح بيسر فى الحكايات التى تعنى بالحدث أو بالحيلة؛ وكلما تقلص ميدان الحدث ومتوالياته، اشتد خيط اللذة ودوائر الإفصاح والكلام واتضحت معالم بنية المتعة التى تمسك بمثل هذه الحكاية من خلال الوسائط والقرائن والشخوص موضوعة بين طرفى الاستفهام والإجابة اللذين يستعيدهما الراوى بين مقطع وآخر كلما جرى الانتقال من وضع معين إلى غيره.

وبينما تلجأ حكايات (ألف ليلة وليلة) إلى الاستعارة والمجاز والتورية كلما تكررت مشاهد الجماع: «درة لم تثقب ومطية لم تركب»، كانت حكاية أبى القاسم تسمى الأشياء بأسمائها كما جرت فى حينه.

ومهما يكن حجم التفاوت بين «حكاية أبى القاسم» والحكاية الحضرية الشهرزادية، فإن الحكاية تعرض لانشغالات أخرى فيها قدر كبير من التوصيل والتبليغ والهدم والحضور الشخصى، بينما تتضاءل هذه وتختفت أمام جريان السرد فى (ألف ليلة). لكن «مستفضح» «حكاية أبى القاسم» يمثل الخطاب المهمش أمام الذوق السائد على الرغم من حضوره الأساسى فى الحياة العامة، وهو فى ذلك رفيق الليالى فى تناميها واحتمالات تداولها الأوسع بين فئات اجتماعية متعلمة وعادية. كما أن القراءة المدققة فى الحاكى والمحكى ومنتوجاته فى العصر الوسيط قد يقود إلى العثور على متشابهات كبيرة غاب بعضها اضطراراً أمام السيادة الذوقية للخطاب الآمر، وهى «متشابهات» قد تضطرنا إلى مراجعة واسعة لتاريخ الأجناس الأدبية وحضورها وضمورها، قبل الإمساك بدقة بما ترتب بموجب هذا التاريخ فى الذاكرة العامة التى لم تزل نشتغل معها بحذر أمام طغيان المادة الجديدة قادمة إلينا عبر الوسطاء، كما هو الحال دائماً فى حركة الثقافات بموجب جدليات الاستجابة والمواجهة، الطلب والتردد، كلما ازدهرت ثقافات وضمرت أخرى.

الهوامش:

١ ـ Abbott, Nabia. **"A Ninth - Century Fragment of the Thousand one Nights ...,"** Journal of the Near Eastern Studies, VIII, No. 3 (July 1949), pp129 -64.

٢ ـ **الفهرست**، طبعة طهران ١٩٧١، ص ٣٦٣ - ٣٦٤، ٨٦، ٢٠٨، ٢٢٥، ٢٧٧، ٣٦٧ للإشارات اللاحقة. وتـرد الإشاره للجهشيارى فى **مقـدمـة الوزراء والكتاب** أيضاً، تحقيق مصطفى السقا (القاهرة: الحلبى، ١٩٣٨).

٣ ـ **The Art of Story - Telling** (Leiden: Brill, 1963), pp. 20, 41 - 43.

٤ ـ تحقيق وداد القاضى، ص ٢٣. الإشارات اللاحقة لنسخة أحمد أمين (القاهرة: المصرية، ١٩٥٣).

٥ ـ تحقيق أحمد أمين، جـ ٢، ص١٨٣.

٦ ـ تحقيق آدم متز (هايدلبرج ١٩٠٢ ـ منشورات مكتبة المثنى القاسم الرجب ـ تصوير بالأوفست).

٧ ـ **حكاية أبي القاسم البغدادى**، ص ٤٦، ٧٦ - ٨٦، ٨٨.

٨ ـ المصدر نفسه، ص ٧٨، ٧٩. ويرد النص فى **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين، جـ ٢، ص ٥٩ - ١٨٣، بإشارات ضافية فى الفقرات السابقة.

٩ ـ المصدر نفسه، ص ١٨، ١٩ ستوضع أرقام الصفحات فى المتن بعد هذه الإحالة.

١٠ ـ ص ٨٦. يراجع أيضا كتاب السرى الرفاء، **المحب والمحبوب والمشموم والمشروب** (م ٣٦٢ هـ) تحقيق مصباح علا وتجى (دمشق: المجمع العلمى). وكانت الكتب التى صدرت فى هذا الميدان كثيرة ذكرها محمد بن إسحق النديم فى **الفهرست** (طبعة طهران (١٩٧١)، ص ٣٧٧ - ٣٧٩.

١١ ـ كأنه يكرر نداءات غيره من بين السابقين أو اللاحقين عليه ومن بينها صيحة السرى الرفاء (ت ٣٦٢ هـ) ص ٨٦:

تمتع من اللذات قبل نفادها
وبادر فإنا للخطوب فرائس

١٢ ـ أما السياق الأوسع فهو الذى يرد فى:

الموشى أو الظرف والظرفاء للوشاء، إذ يقول (طبعة صادر): «إن محبتهن تظهر ما ظهرت علامات اليسار والمال، وتنتقل عند الإفلاس والإقلال»، ص ١٣٤. وفى حينه ظهرت كتب كثيرة فى الظرف منها لعبد الله بن أحمد بن أبى طاهر: **كتاب المتظرفات والمتظرفين، الفهرست**، ص ١٦٤.



موت الأحدب وقيامته

محمد بدوى*

«الجسد المضحك، المكوّن من نتوءات ونواشز (....) لا ينغلق ولا ينجز ولايصبح جاهزاً، إنما يتجاوز ذاته ويتخطى حدوده».

ميخائيل باختين

ـ ١ ـ

حين يصل القارئ إلى نهاية حكاية «الخياط والأحدب واليهودى والمباشر والنصرانى..» فى النشرات الحديثة الشائعة لكتاب (الليالى)، سيشعر فورا أن هناك شيئا ناقصاً. ولو واصل القراءة فدلف إلى الحكاية التالية التى يعلوها اسم «حكاية مزين بغداد»، فإن ما أحسه وأربكه سيتحول إلى يقين؛ فالحكاية الأولى لم تنته، فيما تلوح الحكاية الثانية بلا رأس، لأنها، ببساطة، بلا بداية. وحتى لا يتحول ما يقرأه إلى ركام من الأحداث والمشاهد العاجزة عن إنتاج معنى، لابد له من رفض الانصياع لهذا التدمير للجسم الفيزيقى لنص واحد.

فى النشرات الأولى لـ(الليالى)، ترك الناشرون نهر الحكايات ينساب دون سدود. لكن فيما بعد، وضعوا لكل حكاية عنوانا أو اسما على وجه الدقة يلخص أهم ما فى الحكاية عبر استخدام الفاعلين الأساسيين فيها. فالعنوان غالبا نزع على عجل من كلام السارد، ويبدو أن الناشر وجد عنوان الحكاية طويلاً فاختصره، أو أنه رأى مزين بغداد أكثر أهمية وثراء من أن يلحق بآخرين فخصه بعنوان مستقل. مهما يكن، فنحن مع حكاية واحدة لا حكايتين؛ لا لأن المجاورة تجعل من السابق جذراً للاحق، ولا لأن لكنة السرد تأخذ هيئة النسخ لما ظنه الناشر حكايتين، بل لأن لدينا حدثا واحداً وشخصيات واحدة يحرص السارد على تتبع مصائرها حتى نهاياتها، كما يفعل دائماً، عبر حس سيرى واضح. إلى ذلك كله،

* مدرس الأدب العربى الحديث، جامعة القاهرة، فرع الخرطوم.

لدينا النهاية التقليدية؛ حيث ينحل النسق فى هدوء، انتظارا لمجئ هازم اللذات ومفرق الجماعات.

ينهى السارد الحكاية قائلا:

«ثم إن الملك أمـر أن تسطر هذه القصـة فسطروها، ثم جعلوها فى خزانة الملك ثم خلع على اليهودى والنصرانى والمباشر وجعل الخياط خياطه ورتب له الرواتب وأصلح بينه وبين الأحدب وخلع على الأحدب خلعة سنية مليحة ورتب له الرواتب وجعله نديمه وأنعم على المزين وجعله مزين المملكة ونديمه ولم يزالوا فى ألذ عيش وأهنأه إلى أن أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات».

القارئ الخبير بـ(الليالى) يعرف أن للبداية مواصفات وللنهاية كذلك مواصفات تكونت عبر ممارسة طويلة للسرد. وهنا - فى هذه النهاية - جمع السارد الأبطال الأساسيين لأنه صاغهم فى حكاية واحدة، لها فضاء واحد ونهاية واحدة يتطابق فيها انغلاق قوس الحياة مع انغلاق قوس السرد. وككل حكايات الملوك والسلاطين المحبين للسمر، يكافئ الملك الأبطال الساردين على ما قدموه له (ولنا) من متعة عبر سردهم المطرب العجيب، ويتحقق للمتلقى ولو فى يوطوبيا النص حلمه بالجرة الذهبية؛ فهو، كهؤلاء الساردين المجهولين، يحلم لو يخلع عليه وترتب له الرواتب، ليقضى عمره الباقى هانئاً فى كن شبيه بما يخلقه السرد؛ حيث الجوارى الفاتنات والفضاءات العجيبة والسمر الممتد، إلى أن يأتى هازم اللذات ومفرق الجماعات.

وإذا كنا إزاء حكاية واحدة لا حكايتين بالمعنى السابق، إلا أننا بالقدر نفسه من القوة مع حكايتين، لكن بمعنى آخر ينهض على تولد واحدة من الأخرى. بهذا نكون مع حكاية إطار بالمعنى التقليدى، أى الحكاية التى تسيج مجموعة أخرى من الحكايات، تكون غالباً مرتبطة بها على نحو من الأنحاء. كأن الحكاية أم تنسل أبناءً قد يحملون بعض صفاتها فيشبهونها، وقد يتمايزون عنها، معلنين لهم هوية خاصة، لكنهم فى النهاية لديهم، لو أرادوا، حرية الانفصال عنها والتحرر من أمومتها. الحكاية الإطار هى حكاية الأحدب طبعاً، فيما تمثل السلسلة الحكائية الداخلية، الحكاية الثانية.

- ٢ -

الأحدب، كما هو واضح من العلامات اللغوية المصاحبة له، شخصية كائن تهيمن عليه صفاته الجسدية، أو على الأحرى صفة جسدية واحدة هى التحدب، فتطغى على اسمه وتقوم باختصاره فى لقب، ثم تحدد له دوراً ووظيفة، لا فى الحياة فحسب، بل فى السرد أيضاً. رؤيته، كما يقول السارد: «تضحك الغضبان وتزيل الهم والأحزان». لذلك يضعه السارد فى مجال ينميه منذ السطور الأولى، فيأخذنا من ثم إلى فضائه. كان يسير سكران، يغنى، فرآه رجل محب للهو والطرب، وكانت معه زوجه الضخمة التوّاقة إلى فعل خشن بعد انتهاء زوجها من غشيانها. وعلى هذا النحو، يلوح الأحدب للرجل وامرأته موضوعا للرغبة، فيعزمان عليه ويذهب معهما إلى البيت. كان يمكن لسارد آخر غير سارد (الليالى) أن ينتج من هذه العناصر حدثاً فكاهياً، فى منادمة بريئة تنتهى كما بدأت. أقول «فكاهياً» قاصداً؛ لأن السارد ألزم نفسه حين خلق أفقاً للتوقع، ينأى به عن الجد والجهامة. لقد ألقى فى السطر الأول بحافز لابد من استثماره، وهو التكوين البدنى لبطله.

لكن ساردنا لا يمكن أن يقتنع بسهرة تقليدية كما بدأت، وإن اقتنع هو فلا أظن أن متلقيه سيشاركه. كلاهما، السارد والمتلقى، واقع فى أفق من السرد وتلقيه، يخلق صفات وخصائص معينة، تكونت عبر لقائهما الممتد.

سارد (الليالى) مولع بتفجير دراما عالية الصوت، خشنة، تتكئ على الصدفة، وتكسر التوقع؛ فيتحول الحدث البسيط إلى حدث وحشى؛ أو على وجه الدقة اختياره بين الممكنات المفروضة عليه، يذهب دوماً إلى تنمية نصية تأخذ النص دائماً نحو الإثارة والغرائبية.

وهكذا يجعل السارد عشاءهم سمكاً وخبزاً وليموناً. ولأن الزوجة راغبة فى مرح خشن، فقد أخذت جزلة سمك كبيرة ولقمتها للضيف، وسدت فمه بكفها وأقسمت أن يأكلها دفعة واحدة، فى نفس واحد، ودون مضغ. وبالطبع ابتلعها الرجل الصغير الشمل «وكان فيها شوكة قوية فتصلبت فى حلقه لأجل انقضاء أجله».

إلى هنا تنتهى الحلقة السردية الأولى لسارد عجول، يأخذ متلقيه مباشرة إلى حدث صاخب؛ إلى أناس راغبين فى متعة خشنة، تحوّل الجد إلى هزل. وبدلاً من الحصول على طرفة أو مشهد ضاحك، قد يذكر بما كان يسود قديماً على المسرح من تولد الضحك من مناظر الصفع والتعذيب الجسدى... إلخ، يجد العابثان بريئان أمامهما جثة رجل غريب تعرفاه منذ برهات. تدفع المرأة آدمها إلى الفعل. وحين يجد الجد وتتكشف هيمنة الرجل عن ضعف بادٍ فى عجزه عن التصرف، تتقدم هى لتشير عليه بما يجب عمله، متسائلة «ما هذا التوانى؟» ليكون السؤال استنكاراً منطويا على جواب. وهكذا يلقيان به أمام بيت طبيب يهودى، ويتركانه ويفران. ولأن الثقافة ترى أن اليهودى بخيل محب للمال، فقد تركا له نصف دينار ليبتلع الطعم، فإذا به أمام المأزق نفسه.

تكرار المأزق يعنى تكرار سلوك التخلص منه، فلليهودى امرأة تستطيع كامرأة الخياط أن تمكر وتحتال وتجد حلاً. ويكون الحل التخلص من الأحدب: «نطلع به إلى السطح ونرميه فى بيت جارنا المسلم فإنه رجل مباشر على مطبخ السلطان وكثيرا ما تأتى القطط فى بيته وتأكل مما فيه من الأطعمة والفيران وإن استمر ليلة فيه تنزل الكلاب عليه من السطوح وتأكله جميعه». وكما تخلص الخياط وامرأته من الأحدب، وكرر فعلهما اليهودى وامرأته، يسير على الدرب نفسه طبعا المباشر على مطبخ السلطان.

حلقة سردية واحدة هى الحلقة الثانية، تنهض على التكرار وسوء الفهم والمصادفة. الأبطال يمكرون أو يمكر السارد بهم، ونحن نتابعهم لاهثين، حتى إننا لا نتوقف للسؤال عن أى شئ. ولأن السارد يعرف الخيط الرفيع الفاصل بين الجد والهزل، وحتى لا يتكرر السلوك نفسه إلى مالا نهاية، يقوم بتوريط الرجل الأخير؛ القبطى السكران، الذى وقف يريق الماء فى الظلام فلما رأى الأحدب واقفاً مستنداً على الحائط «ظنه» رجلاً يريد أن يخطف عمامته: «وكان النصرانى قد خطفوا عمامته فى أول الليل فلما رأى الأحدب واقفاً اعتقد أنه يريد خطف عمامته فطبق كفه ولكم الأحدب على رقبته». وفى الحال يجد الحارس قد قبض عليه وساقه إلى الوالى، أى إلى الموت. فكما تحوّل الهزل إلى جد، مع الخياط وامرأته، تروح السكرة وتجئ الفكرة.

لكن قبل شنق النصرانى، وقد نصبت له «الخشبة»، يشق المباشر طائفة أهل المدينة التى تشهد القصاص، معلنا مسؤوليته عن موت الأحدب. وهكذا، قبل البدء فى القصاص، يبرز رجل آخر لينقذ المعترف، اليهودى، ثم أخيراً الخياط، فتكون الأخبار قد وصلت إلى السلطان الذى يحضرهم ليفهم ما جرى، فيتوقف السرد، ظناً أن الأحدب ميت فعلاً، لتبدأ سلسلة الحكايات الداخلية. لقد أخذنا السارد من الميدان الذى يجرى فيه مشهد الشنق الذى لم يتم، إلى قصر السلطان، ليأخذ الملك صورة شهريار المحب للحكايات، ويتحول المتهمون بقتل الأحدب من صانعين للفعل إلى رواة، أى يقومون بالدور نفسه الذى أوكله السارد لشهرزاد فى الحكاية الإطار، فيبدو أن السمر مفضل فى مكان له فخامة القصور.

حتى الآن، صاغ السارد ثلاث حلقات سردية من حكاية الأحدب ثم توقف. الحلقة السردية الأولى تتمثل فى لقاء الأحدب بالخياط وزوجه. والحلقة الثانية حيث محاولة التخلص من الجثة، ثم الحلقة الأخيرة؛ أى الاستعداد لشنق القبطى، وتوالى اعتراف الجميع، ثم يتوقف السرد.

توقف السرد معناه تأجيل الكشف عن حقيقة ما حدث؛ كأن السارد يمعن فى إثارة شوقنا، تاركا المجرى الرئيسى للحدث، ليدخل فى تفريعات جديدة، أى يبدأ فى سرد الحكايات الداخلية التى تقوم بمهام عدة، منها تقديم شخصية المزين الذى سيقدر له، فيما بعد، إنقاذ الأحدب. هذه الحكايات تصلنا من خلال شخصيات لفاعلين أساسيين. وبرغم هذا، فإن وظيفتهم تغلب عليهم؛ فهم فى النهاية ينهضون بأداء وظائف محددة فى حكاية الأحدب، دون أن ينهض أحدهم بفعل يخصه هو، فمثل هذا الفعل إن حدث سيخرجه عن مشروع الحكاية أو يجعله بدءاً لمشروع آخر. للحكاية مشروعها الذى تجند له جهاز السرد، ولا حياة لأحد خارجه.

أن ينهض الفاعلون الأساسيون بدور القص عن آخرين، فهذا معناه أنهم شخصيات يتم اختزالها إلى وظائف سردية. أما حين تتحدث الشخصيات عن نفسها، فثمة مجاوزة لهذا الدور، لأن الحدث حينئذ يتطابق مع الشخصية؛ فالبطل هو السارد وموضوع السرد، ولذا تبرز فى هذه الحالة النفحة الذاتية فى الكلام.

ليست الشخصيات ـ هنا ـ منحصرة فى كونها مجرد أفواه تتكلم، لكنها تصبح كذلك حقا حين ينحصر وجودها فى الكلام دون الفعل. شخصية الأحدب، وهى شخصية أساسية بالطبع، لا تقوم بفعل بل تتلقاه، ومن ثم صاغتها الحكاية من صفة بدنية ومهنة، أى التحدب والإضحاك، وليس لها من وظيفة أخرى سوى أنها موضوع الحكاية برمتها، فيما تبرز الوظيفة فى شخصيات أقل منها، بل وضعت فى خدمتها مثل الخياط واليهودى والمباشر والنصرانى، وهى جميعها شخصيات تتعهد الأحدب وتنميه، وقد قامت الحكاية باختزالها على مستوى التكوين فى علامة واحدة هى مهنة صاحبها أو ديانته. فالخياط والمباشر اختزلا فى مهنة، فيما اختزل اليهودى والنصرانى فى ديانتيهما. أما الخياط، فهو أول من نلتقيه؛ أول من يبدأ حدث استدراج الأحدب إلى الموت، أى أول من يدير ماكينة السرد، كما أنه قناة اتصال الحكاية وأبطالها بالمزين، الشخصية الأساسية التى سيقع عليها عبء استنقاذ الأحدب. أما اليهودى، فإنه ـ فضلاً عن دوره فى حكاية الأحدب ـ يسرد حكاية أحد الشبان، ويمكن السارد من إبراز رؤية الثقافة للآخر المختلف فى الدين. وهكذا، سينهض المباشر والنصرانى بدورهما فى تنمية حدث الموت الوهمى، ثم يسردان بدورهما حكاية من الحكايات الداخلية.

ـ ٣ ـ

لدينا فى الحكايات الداخلية، فضلاً عن حكاية الأحدب، حكايات أربع لأربعة شبان ومعهم نساؤهم طبعا. وحكاياتهم جميعاً تصلنا عبر رؤية سردية لآخرين؛ هم النصرانى والمباشر واليهودى والخياط، هذا فضلاً عن حكايات إخوة المزين. كل حكاية من حكايات هؤلاء الشبان تبدأ برؤية عضو مبتور. النصرانى يؤاكل الشاب الأول، فيرى يده المقطوعة. والمباشر يلحظ الشاب الذى أصابه الهلع حين رأى الزرباجة فيسأل عن السبب، وكذلك اليهودى والخياط:

* فقلت يا سيدى فرج عنى كربى لأى شئ أكلت بيدك الشمال.

* وقلنا له ما بقى لنا صبر على حديثك والإخبار بسبب قطع إبهامى يديك وإبهامى رجليك وسبب غسل يديك مائة وعشرين مرة.

* فقلت له ناولنى يدك فأخرج لى يده اليسرى فتعجبت من ذلك وقلت فى نفسى يالله. إن هذا الشاب مليح ومن بيت كبير وليس عنده أدب.

* وإذا بصاحب الدار قد دخل ومعه شاب وهو أحسن ما يكون من الجمال غير أنه أعرج.

بدء كل حكاية على النحو السابق يشى بأهمية هذه العلامة الجسدية، كأن السارد يرى فيها تلخيصا لتاريخ الكائن الذى قرر أن يسرد حكايته فتتحول من جرح - عاهة إلى علامة مثقلة برمزيتها. هذا ما يفسر السؤال عن الجرح، وعن سببه، أى عن تاريخ المعاناة الذى خاضه صاحب العاهة، فلو كان المسرود عنه أعمى مثلا ما كان ذلك مثيراً بالقدر نفسه الذى يحققه كونه مقطوع اليد، لأن الأعمى قد يولد كذلك وما هكذا مبتور اليد أو الإبهام. يؤكد هذا أن أحداً لم يسأل الأحدب لم هو أحدب؛ لقد ولد هكذا، أى أن عيب بدنه لا يخفى وراءه تاريخاً.

بتر الأطراف عنصر جلى فى الجسد الفيزيقى للحكايات؛ إنه علامة نصية واضحة، نجده فى حكايات الشبان الأربعة وفى حكايات إخوة المزين الذين يعانون أيضًا من عاهات. فثمة الأعرج ومقطوع الشفتين والأفلج ومقطوع الأذنين...إلخ، فضلاً عن واحد من هؤلاء الإخوة أعمى. وهكذا، نجد أننا فى كون من العاهات التى كدسها لنا السارد، عاهات تثير السؤال عن تاريخها وسببها، فهى دلالة على الإيذاء البدنى والنفسى، وعاهات يضعها السارد فى سياق آخر فكه. العاهات الأولى أقرب إلى عوار الصعاليك الثلاثة فى حكاية «الحمال والبنات»، أما العاهات التى نجدها فى إخوة المزين، فهى لا تعنى تنزلاً فى المرتبة ولا سبيلا لاكتسابها، إنها عاهات مجانية دون ثمن لصعاليك ليس لديهم ما يفقدون.

حين يلفتنا السارد إلى العاهة على هذا النحو، ففعله قريب من فعل الشاعر فى إلقائه قصيدته إذا أحدث نبراً فى موضع بعينه، لكن هذا اللفت فى حكايات الشبان الأربعة وشحوبه أو انتفائه فى حكايات إخوة المزين يثير السؤال؛ لم يلفتنا السارد إلى أهمية العاهة فى شخوص، ولا يتوقف لدى العاهة نفسها أو ما يشبهها فى شخوص آخرين، ألأن الشبان الأربعة تجار أغنياء فحدث لهم ما لا يجب فيما إخوة المزين صعاليك؟ أم لأن السارد يجعل من دوال نصه ما يفارق بعضه بعضاً، فيجعل علامة سميوطيقية فى نصه تحمل دلالتين فى آن.

العاهات والعيوب البدنية: التحدب فى الأحدب والعرج وقطع الأذنين والشفتين ....إلخ فى إخوة المزين، تفجر الفكاهة، فيما تختص عاهات الشبان الثلاثة بإثارة نفحة غرائبية فقط. فلماذا؟

تنظر الثقافة إلى الجسم بوصفه وديعة من ودائع الله التى أؤتمن عليها صاحبها؛ فالإنسان ليس حراً فى جسمه بحال، ولا يحق له التصرف فيه. الوديعة ما أودع لديك حتى يحين وقت ما، هو وقت استردادها، بذلك ليس لك أن تتصرف فيها سلباً أو إيجابا. لقد خلق الله الإنسان فى «أحسن تكوين»، خلقه وأبرأه وصقله، فإذا وقع بهذا المخلوق الجميل ما يشوه جماله عوقب من قام به، حتى لو كان صاحب الجسد نفسه، له فحسب أن يبذل يده أو ساقه أو الجسد كله فى سبيل الله، أما بذل شئ من الجسد فى سبيل آخر فلا يحق له. يمكن فقط للجماعة ممثلة فى ولى الأمر أن تفعل؛ أى أن تتدخل فى هذا الجسم بالبتر توقيعاً لعقاب حدد سلفاً. ولهذا، فإن فعل البتر فى هذه الحالة قصاص؛ رغبة فى الإيلام وإصرار على إشهار الجرم. وهكذا، سيظل المعاقب يسير بين الناس، مثقلاً بعبء باهظ هو يده المقطوعة على سبيل المثال، يحملها أينما حل وتفضح فعله الذى خرج به على ما اعتبرته الجماعة محرماً. ولدى العرب فإن أى

بتر لعضو من أعضاء الجسم ذو دلالة؛ جز الناصية دليل هزيمة الفارس؛ وحلق اللحية دليل على شوب ما؛ فضيحة أو انحراف عن المثل الأعلى للرجولة. أما تجريد الرجل من فاعليته الذكورية بخصيه فهو آلية مجتمعية نتجت فى ظروف بعينها، سعياً إلى تجريده من آلة مهددة لحريم مالكه. فى حالات خاصة يصل الأمر إلى حد إزهاق الروح أى إعدام المجرم، وأحيانا الانتقام الوحشى كالصلب أو التمثيل بالأعضاء. فى حكايات الشبان الأربعة يتخذ السارد من البتر حافزاً يبرر سرده، فالحكاية إذن تخبرنا بحدثها المركزى قبل أن تبدأ؛ فهى لا تشغل متلقيها بنهاية الحكاية بل بكيفية حدوث فعل البتر، وتبريره.

الشاب الأول بغدادى تاجر، وفى القاهرة يقع فى الحب. غربته عن بلاده ووحدته يدفعان به إلى الحب الذى يلوح ملاذاً وحماية واكتشافا للمرأة والمتعة، والألم أيضاً. وككل حكايات الحب التى يكون أبطالها تجاراً أو أبناء تجار، يكون السوق موضع اللقاء على نقيض البيت الذى يتحقق فيه الوصال. بيد أن علاقة الحب تحمل جرثومة موتها. سرعة استجابة البنت تجعل الشاب ينقدها مالاً مقابل الحب، ومن ثم يصحو من نومه يوما فإذا ماله قد تبدد فيندفع تحت وطأة الحاجة إلى سرقة مبلغ ضئيل فتقطع يده. الفتاة على نقيض ما تصور الشاب تمنح جسدها لأنها راغبة فى ذلك، ولأنها محبة، وما إن تعلم بحكاية سرقته وقطع يده حتى تتزوجه وتمنحه مالها الكثير وترد عليه ماله، لكنها لحزنها على يده تمرض «ويشتد بها الضعف» حتى تموت. بذلك يتحقق دعاؤها حين لقيته أول مرة «جزاك الله خيرا ورزقك مالى وجعلك بعلى». لقد صار البغدادى الذى أدمن القاهرة غنياً، لكنه عاد ثانية إلى وحدته.

الشاب الثانى يعانى ظروفاً شبيهة بظروف هذا البغدادى، إنه عار من الحماية، حاملاً عبء بنوته لأب مسرف مات عن ديون كثيرة. إلى ذلك، فهو بلا امرأة «ثم قالت لى هل لك زوجة فقلت إنى لا أعرف امرأة ثم بكيت». لكن إذا كانت الفتاة فى الحكاية السابقة تمنح صاحبها جسدها وما لها، فإن الفتاة هنا ذات علاقة بالسلطة، فهى كهرمانة فى قصر الرشيد. التقى الشاب الأول بصاحبته فتحابا وتواعدا، وما إن التقيا حتى تضاجعا، لكن العلاقة بالسلطة هنا تجعل الأمر أكثر صعوبة وتعقيداً، فيمر الفتى باختبار صعب: «ونحن نريد فى هذه الساعة أن ندخل بك الدار فإن دخلت ولم يشعر بك أحد وصلت إلى تزويجك إياها وإن انكشف أمرك ضربت رقبتك». وبرغم أنه عرض نفسه لخطر الموت فإن صاحبته تنزل به عقاباً ظالماً؛ ففى ليلة بنائه بها يرتكب خطأ هيناً إذ يعانقها وفى يديه آثار الزرباجة فتقطع إبهامى يديه ورجليه. بعد ذلك «طاب قلبها» ورضيت عنه فمنحته مالا ليشترى داراً لهما.

أما الشاب البغدادى الثالث، فينفق ماله فى مصر. وفى دمشق يلتقى فتاة تمنحه جسدها. وفى المرة الثانية تصطحب أختها الشقيقة للغرض نفسه. لماذا أتت بأختها وطلبت من صاحبها أن ينام معها. يدرك السارد أن الحدث على هذا النحو لا يستطيع أن يقف على قدميه دون عون منه. فيطوح بالفتاتين معا، بأن يجعل الأولى تقتل الثانية غيرة على صاحبها، بذلك يستطيع السارد أن يضع بطله أمام حلقة جديدة تقود إلى إكمال مخططه، فهو مفلس ولا يجد أمامه سوى أن يبيع العقد الذى كانت القتيلة تتزين به ليكون العقد الخيط الذى يكشف سر كل شئ. وهكذا تقطع يده بتهمة السرقة ويقف بين أبى الفتاتين «صاحب دمشق» الذى يلزم المحتسب بدفع دية اليد المقطوعة ويزوجه من ابنته الصغرى غير الشقيقة للأختين السابقتين: «أريد أن أزوجك ابنتى الصغيرة فإنها ليست شقيقة لهما وهى بكر ولا آخذ منك مهراً وأجعل لكما راتباً من عندى وتبقى عندى بمنزلة ولدى». وطبيعى أن يفرح الشاب بهذا الانتقال من وضع المتهم بالقتل والسرقة إلى وضع السيد الثرى «ومن أين لى أن

أصل إلى هذا» لنجد أنفسنا مع النسق نفسه: حب أو رغبة لمجاوزة وضع مختل تقود إلى بتر عضو من الجسد، فحصول على بيت وعروس ومال، كأن السارد يمنح الجميع الثراء مقابل البتر.

- ٤ -

تمر حكايتنا بثلاث لحظات سردية، تحاصر فيها الفكاهة نقيضها، أولاها الجزء الأول من الحكاية الإطار؛ أى لقاء الخياط وامرأته بالأحدب، حتى وقوف المتهمين بقتله أمام السلطان، ثم نثنى بسلسلة حكائية طويلة، تبدأ بحكاية الشاب البغدادى عاشق ابنة القاضى، ثم حكايات الشبان الذين بترت أطرافهم، وكوفئوا على ذلك بالثراء؛ أى بالعروس والسكن ورغد العيش؛ حيث نجد سياقاً وحشياً، ينطوى على سخرية مرة عاضة، تحوط لعبة المقايضة برمتها. أما اللحظة الثالثة، فتعيدنا إلى فضاء تلفه الفكاهة من كل صوب؛ حيث تهيمن شخصية المزين الفضولى على السرد وتؤمه لصالحها ومنطقها من خلال دوره فى حكاية عاشق ابنة القاضى، وعبر صوته بوصفه سارداً لحكايات إخوته ودوره فيها. ولذلك قلت إن الفكاهة تحاصر نقيضها وتدمجه فى سياقها، فنشعر أننا فى سهرة منوعات خفيفة مرحة تملأ فضاءها شخصيات تغلبها وظيفيتها، وتقلص وجودها، فتكاد تقف على شفا الشخصية غير النامية؛ التى يمكن تلخيصها فى صيغة.

فى «حكاية الحمال والبنات» خدعنا السرد ليستدرجنا إلى فضاء وحشى. هنا نبدأ دون خداع، وإن كان للحكاية طرائق فى اللعب من نوع آخر. السارد ينبهنا إلى طبيعة الحكاية وأدواتها ومشروعها منذ البدء؛ لأن كلمة الأحدب فى العنوان، والتكوين البدنى للشخصية، يرشحان «لاستعمال» البطل فى سياقات من نوع مغاير لما رأيناه فى حكاية الحمال. ثم يتدعم الأمر بظهور شخصية المزين، التى تخلق أفق احتمال لدى المتلقى مرتبط بالفضول والثرثرة. وكلا العنصرين يدمج فى فضاءات طابعها شعبى، لنجد أنفسنا مع نمط معين من المسرحة، يعتمد المفارقة بين الوهم والحقيقة، وسوء التفاهم، والمصادفة، والمراوحة بين الواقعى والغرائبى العجيب.

المسرحة محاكاة فعل؛ تثبيت برهة من الزمن وملؤها بحدث وقع وانقضى، أو ليس هناك ما يمنع من وقوعه. وحين يستدعى المحقق مجرماً معترفاً فإنه يطلب منه إعادة فعل الجريمة بتمثيله أو مسرحته؛ أى بترهينه من خلال بث الحياة فيه مرة أخرى. بهذا يمكن أن نقول إن الممثل هو الشخص القادر على الانفلات من حياته الواقعية، ليقوم بلعب دور شخص آخر مختلف؛ إنه الشخص المالك لموهبة الاندراج فى علاقات قد تبدأ من الواقع، لكنها تتجاوزه مع استبعاد العلاقات الدالة على التعين، من أجل الدخول فى علامات وعلاقات لها طابع إيهامى.

والتمثيل عنصر يصاحبنا منذ البدء حتى الختام. فالحكاية تنفتح على مشهد مفتوح؛ حيث الأحدب يتحرك فى الفضاء السردى بنتوءاته ونواشزه. التحدب عيب جسدى يمسخ الكائن لأنه يدخل تغييراً على صورته فيبدو مضحكا، أى أن تدمير فكرتنا عن الكائن من خلال مسخه يحوله إلى موضوع له قابلية تفجير الفكاهة. وسرعان ما يقوم السارد بتدعيم هذه الخصيصة بأن يضيف إلى تحدبه سكره، والسكر يخلق الفرحة والنشوة فيما تتناقض هذه الفرحة بالحياة مع التحدب: «كنت بالنهار أتفرج وجئت وقت العشاء فلقيت هذا الأحدب سكران ومعه دف وهو يغنى بفرحة فوقفت أتفرج عليه وجئت به إلى بيتى». الأحدب، إذن، يطفح بالفكاهة لأنه ملئ بالمفارقة بين مسخ الجسد الناتئ الناشز وبين السكر والبهجة والدف؛ إنه رجل مضحك وقابليته للإضحاك تحوله إلى نقيض للرجل المثقل بمواضعات الحياة الاجتماعية والدينية. إلى ذلك، للأحدب خصيصة ليست للآخرين، لذلك يدعى إلى البيوت دون خوف؛ هذه الخصيصة هى أنه لا يخشى منه على النساء.

وبالفعل سنعرف حين نوغل فى القراءة أنه يحترف الإضحاك فى قصر السلطان «الذى لا يقدر على مفارقته».

لقد رآه الخياط فاستعمله، ورآه المباشر فالتقط المفارقة، وتخلقت الكوميديا على الفور: «أما يكفى أنك أحدب حتى تكون حراميا». وعلى هذا، فالأحدب ممثل رغم أنفه، فمن أجدر منه بالقيام بدور الميت حتى يكتمل مشروع الحكاية؟!

لكن موت الأحدب تمثيل، ولذلك تنتج عنه مجموعة من الأحداث المنطوية على عناصر تمثيلية: الخياط وامرأته يعبثان، فيجدان أمامهما جثة، هكذا دون مقدمات. صحيح أنها جثة رجل جسمه معيب، لكنه فى النهاية نفس حرم قتلها، فيحتالان للتخلص منها.

ما الحيلة فى هذا السياق، وما صلتها بالتمثيل؟ بعد موت الأحدب الذى لم يكن يتوقعه الخياط ولا زوجه تبرز الحيلة؛ أى السلوك المراوغ؛ حيث المحتال يرتدى قناعاً للتمويه على موقف ما، أو لمجاوزة ورطة. من هنا صلة الحيلة بالتمثيل؛ باللعب والإيهام والاندراج فى موقف يعتمد على المحاكاة.

«فقال لها زوجها وما أفعله قالت قم واحمله فى حضنك وانشر عليه فوطة حرير وأخرج أنا قدامك وأنت ورائى فى هذه الليلة وقل هذا ولدى وهذه أمه ومرادنا أن نذهب به إلى الطبيب ليداويه».

الكائن فى العصور الوسيطة جزء من كل، ومن ثم يدرك الزوجان أنهما فى حاجة إلى الإجابة عن سؤال الجماعة عما يحملان، ولذلك تأخذ كلمات الزوجة هيئة «سيناريو» لما ينبغى عمله على الخشبة؛ تحديد دقيق لما سيقال ولحركة الممثل وتوقيت الدخول (المرأة فى الأمام والرجل خلفها). ولكى يصبح المشهد مقنعاً وتتم عملية الإيهام، يتم تحديد نوع الفوطة «الحرير»، فلا ينبغى لرجل وامرأة لف ولدهما المريض فى فوطة رخيصة. ولدقة المشهد يقتنع الناس ويصدقون ما رأوه وسمعوه:

«قام وحمل الأحدب فى حضنه وزوجته تقول يا ولدى سلامتك أين محل وجعك وهذا الجدرى كان لك فى أى مكان فكل من رآهما يقول معهما طفل مصاب بالجدرى».

ذلك أن الخياط وامرأته يدركان ثقافة مجتمعهما الوسيط؛ حيث تنعدم الأسرار، وهكذا يصنعان مشهداً مقنعاً، يتآزر فيه الصوت والحركة والإيماء للإيهام بحدوثه.

هكذا نجد ارتباطاً من نوع ما بين التمثيل بوصفه عنصراً من عناصر المسرحة والحيلة التى ترتبط فى الحكاية غالباً بالمرأة؛ العجوز التى تأخذ دور قوادة من نوع ما، والمرأة الشابة الجميلة المخادعة التى تمثل دور العاشقة. صورة العجوز القوادة ليست غريبة عن (الليالى)؛ فهى تظهر فى كثير من الحكايات، لكنها هنا عجوز مختلفة عما عهدناه فى حكايات أخرى؛ فهى ليست قوادة حقاً بل تمثل «دور» القوادة أحياناً، ودور نقيضها أحياناً. وفى الحالين تمثل دور من يقود شخصاً آخر غافلاً على أى حال:

«وإذا بدق الباب فقام وفتح وإذا بعجوز لا يعرفها فقالت له يا ولدى اعلم أن الصلاة قرب زوال وقتها وأنا بغير وضوء وأطلب منك أن تدخلنى منزلك حتى أتوضأ فلما فرغت أقبلت إلى الوضع الذى هو جالس فيه وصلت ركعتين ثم دعت لأخى دعاء حسناً».

لكى يتقن الممثل دوره لابد أن يخرج من شخصيته ويدخل فى شخصية أخرى؛ وهو ما نراه فى

العجوز التى تصطاد الفرائس للعبد وللمرأة المليحة التى تشاركه، إنها تلوح عابدة زاهدة حريصة على الصلاة، فيما هى تقود من يخدع بها إلى بيت سرى يجرد فيه المخدوع من كل شئ ويقتل.

أما المرأة الشابة التى خدعت الخياط أخا المزين، فهى تضع جمالها وشبابها فى خدمة ما تريد من خداع. الخياط جالس فى دكانه، منكب على عمله، فيما تشرف عليه من عل، عبر روش الدار، لتأخذ صورتهما صورة هيمنة من طرف على آخر:

«فلما كان أخى الأعرج جالسا فى الدكان فى بعض الأيام يخيط إذ رفع رأسه فرأى امرأة كالبدر الطالع فى روش الدار».

الروش موضع فى الدار، يتيح للمرأة المكنونة أن ترى الناس؛ فهو وسيلتها للاتصال بالعالم أو كمينها الذى ترابط فيه لتطلق سهامها. وبالفعل تتحول المرأة هنا إلى فخ، وكل فخ تمثيل. تدرك المرأة الجميلة أنها مرغوبة، هى فوق والخياط هناك فى القاع. هو جاد وهى تتخذه مسلاة، ومن ثم تتفق مع زوجها على اللعب معه؛ أى خداعه بتمثيل دور العاشقة ليسهل عليها استعماله، وبالفعل، ينطلى عليه تمثيلها ويذهب إلى بيتها آملاً فى وصالها، فيما يكون زوجها فى انتظاره ليقوده إلى الوالى، فتكون الفضيحة والعقاب.

ولا يقف التمثيل فى الحكاية عند حد المرأة الخادعة، أو الطرف الأول، فالمخدوع أيضا قد يقوم بالتمثيل دون أن يدرى أو يرغب. وهكذا توقعه المرأة فى زواج وهمى من خادمتها، ولكنه يقضى الليلة الأولى لزواجه فى الطاحون، ليقوم بدور «الثور»:

«فاعتقد أخى أن لهما قصداً صحيحاً فبات فى الطاحون ودخل عليه الطحان فى نصف الليل وجعل يقول إن هذا الثور بطال مع أن القمح كثير وأصحاب الطحين يطلبونه فأنا أعلقه فى الطاحون حتى يخلص طحين القمح فعلقه».

وفى هاتين الحكايتين من حكايات إخوة المزين يتحول الممثل عليه إلى ممثل، فالأخ المخدوع يمثل دور الثور كما رأينا لكن دون إرادته. أما الأخ الذى خدعته العجوز التى تصطاد الفرائس للعبد وصاحبته، فقد قدر له أن ينجو من الموت بتمثيل دور الميت، فعلم حقيقة العجوز، وقرر الانتقام، فلعب لمرة ثانية دور المخدوع، وفى اللحظة المناسبة، ينفلت من التمثيل ليقتل العجوز والعبد، لكن صاحبة العبد تقابله بتمثيل مضاد، فتخرج من شخصية المخادعة لتمثل دور الضحية المغلوبة على أمرها، مستغلة جمالها. وبدلاً من انتقام الشاب أخى المزين، يتحول إلى «راغب» فيها، فتتمكن من الهرب ومعها المال.

الرجل أيضاً يأخذ هيئة الفخ فى أكثر من حكاية من حكايات إخوة المزين، لكن فرائسه تكون من الرجال أيضاً، فلسنا مع تبادل كامل للأدوار، ولو تم هذا لكانت فرائس الرجال من السيدات. البطل الشرير الذى يوقع بالأخ الثالث «يعمل روحه ضريراً» على حد تعبير السارد، ويقف أمام الوالى مدعياً بأن أخا المزين وأصحابه يمثلون العمى وهم أصحاء وأنه واحد منهم، وبالطبع يفتح هو عينيه بعد ضرب يسير، أما أخ المزين وأصحابه فهم عميان حقاً، فيكون نصيبهم من الضرب مبرحاً، والشيخ الساحر يمثل دور الشيخ الصالح، ويستخدم سحره فى تحويل الورق اللامع إلى نقود، ما تلبث أن تعود ورقاً بعد استخدامها، ويحوّل الذبائح من حيوانات إلى ذبائح آدمية. أما المزين، فهو ينضم إلى عشرة من الذاهبين إلى الإعدام، ظاناً أنهم مدعوون إلى وليمة، وحين يكتشفه السياف يمثل دور الصامت بينما هو فضولى ثرثار.

عنصر التمثيل يتجاوز ما هو جزئى إلى الكلى. فلدينا حكايتان كاملتان يكون التمثيل فيهما عنصراً كلياً، يتجاوز العرضى إلى الهيمنة على الحكاية بكاملها.

الحكاية الأولى هى حكاية الأخ الثانى للمزين، وهو يمثل إحدى حكايات الأخير الذى تضع الحكاية ما يقصه بين الحقيقة والكذب، لولعه الشديد بالكلام. وهو مثل معظم إخوته الآخرين ينطوى على ضعف ما يقوده حتماً إلى الخسران. وتبدأ رحلته نحو هذا الخسران عبر عجوز مخادعة توقعه فى حبائلها عبر التلويح له بما يجعله يندفع فى طريقه: «ما قولك فى دار حسنة وماؤها يجرى وفاكهة ومدام ووجه مليح تشاهده وخد أسيل تقبله وقد رشيق تعانقه ولم تزل كذلك من العشاء إلى الصباح، فإن فعلت ما أشترط عليك رأيت الخير». أما شرط العجوز، فهو أن يكفّ عن أى سؤال ويفعل ما يطلب منه دون كلام كثير. وهو شرط هين، بخاصة لأن العجوز تلوّح بالثلاثة التى ترى الثقافة الشعبية أنها غاية السعادة: المرأة والكأس والكساء..

لكنه هناك فى البيت الغامض، وبرغم وجود ما لوحت له العجوز به، يجد نفسه يتنازل كل لحظة عن شئ من نفسه، بدءاً من قبول الصفع وانتهاء بحلق الشارب واللحية والحاجبين أى أنه يتحول على يدى ابنة الوزير العابثة وقوادتها إلى مسخ، وكلما حاول التراجع وجد نفسه ينزلق أكثر. وفى حميا الخمر والشبق الذى تؤججه الوعود بنيل مراده، يتعرى من ملابسه، وابنة الوزير تجرى أمامه، وهى عارية، هاربة من محل إلى محل:

«ولم تزل تجرى قدامه وهو يجرى وراءها حتى سمع منها صوتاً رقيقاً إذ رأى نفسه فى وسط زقاق فى سوق الجلادين فرآه الناس على تلك الحالة وهو عريان قائم الأير محلوق الذقن والحاجب وصار بعضهم يصفعه بالجلود وهو عريان حتى غشى عليه وحملوه على حمار حتى أوصلوه إلى الوالى فقالوا ما هذا قالوا هذا وقع لنا من بيت الوزير وهو على هذه الحالة فضربه الوالى مائة سوط».

والحكاية تقدم السلطة وهى تداعب رعيتها بأن تحولها إلى أحدب آخر يضحكها. ويتجلى التمثيل هنا فى المخادعة التى تحول طرفا إلى متلق للتمثيل ومشارك فيه، فغفلة الشاب وإغواء العجوز يحولانه إلى طرف فى مشهد له طبيعة الدراما التى تنتهى لدى نقطة بعينها، يعود بعدها إلى حالته الأولى؛ حيث الوالى والضرب.

الحكاية الثانية بطلها الأخ السادس، ولكنها من نوع مغاير للحكاية السابقة، وتنفجر الفكاهة فيها لامن الغفلة بل من نقيضها: البطل شحاذ فقير دخل داراً لثرى دعاه إلى وليمة، وهو منهك من الجوع، لكنها وليمة وهمية:

«فقال يا سيدى ليس لى صبر وإنى شديد الجوع فصاح يا غلام هات الطشت والإبريق ثم قال له يا ضيفى تقدم واغسل يدك ثم أومأ كأنه يغسل يده ثم صاح على أتباعه أن قدموا المائدة فجعلت أتباعه تغدو وترجع كأنها تهيئ السفرة ثم أخذ أخى وجلس معه على تلك السفرة الموهومة وصار صاحب المنزل يومئ ويحرك شفتيه كأنه يأكل وهو يقول لأخى كل وانظر هذا الخبز وانظر بياضه وأخى لا يبدى شيئاً ثم إن أخى قال فى نفسه إن هذا رجل يحب أن يهزأ بالناس فقال يا سيدى عمرى ما رأيت أحسن من بياض هذا الخبز ولا ألذ من طعمه فقال هذا خبز خبزته جارية لى كنت اشتريتها بخمسمائة دينار ثم صاح صاحب الدار ياغلام قدم لنا الكباب الذى لا يوجد مثله فى طعام الملوك ثم قال لأخى كل يا ضيفى فإنك جائع شديد الجوع ومحتاج إلى الأكل فصار أخى يدور حنكه ويمضغ كأنه يأكل وأقبل الرجل يستدعى لوناً بعد لون من الطعام ولا يحضر شيئاً ويأمر أخى بالأكل ثم صاح يا غلام

قدم لنا الفراريج المحشوة بالفستق فكل ما لم تأكل مثله قط فقال يا سيدى إن هذا الأكل لا نظير له فى اللذة وأقبل يومئ بيده إلى فم أخى حتى كأنه يلقمه بيده وكان يعدد هذه الألوان ويصفها لأخى بهذه الأوصاف وهو جائع فاشتد جوعه وصار بشهوة رغيف من شعير ثم قال صاحب الدار هل رأيت أطيب من أبازير هذه الأطعمة فقال له أخى لا يا سيدى فقال أكثر الأكل ولا تستح فقال قد اكتفيت من الطعام فصاح الرجل على أتباعه أن قدموا الحلويات فحركوا أيديهم فى الهواء كأنهم قدموا الحلويات ثم قال صاحب المنزل لأخى كل من هذا النوع فإنه جيد وكل من هذه القطائف بحياتى وخذ هذه القطيفة قبل أن ينزل منها الجلاب فقال أخى: لا عدمتك يا سيدى، وأقبل أخى أن يسأله عن كثرة المسك الذى فى القطائف فقال إن هذه عادتى فى بيتى فدائماً يضعون لى فى كل قطيفة مثقالاً من المسك ونصف مثقال من العنبر هذا كله وأخى يحرك رأسه وفمه يلعب بين شدقيه كأنه يتلذذ بأكل الحلويات ثم صاح صاحب الدار على أتباعه أن أحضروا النقل فحركوا أيديهم فى الهواء كأنهم أحضروا النقل وقال لأخى كل من هذا اللوز ومن هذا الجوز ومن هذا الزبيب ونحو ذلك وصار يعدد له أنواع النقل ويقول كل ولا تستح فقال له أخى ياسيد قد اكتفيت ولم يبق لى قدرة على أكل شئ فقال يا ضيفى إن أردت أن تأكل وتتفرج على غرائب المأكولات فالله الله لاتكن جائعاً ثم فكر أخى فى نفسه وفى استهزاء ذلك الرجل به وقال والله لأعملن فيه عملاً يتوب بسببه إلى الله عن هذه الفعال ثم قال الرجل لأتباعه قدموا لنا الشراب فحركوا أيديهم فى الهواء حتى كأنهم قدموا الشراب ثم أومى صاحب المنزل كأنه ناول أخى قدحاً وقال خذ هذا القدح فإنه أعجبك فقال له يا سيدى هذا من إحسانك وأومأ أخى بيده كأنه يشربه فقال له هل أعجبك فقال له يا سيدى ما رأيت ألذ من هذا الشراب فقال له اشرب هنيئاً وصحة ثم إن صاحب البيت أومأ وشرب ثم ناول أخى قدحاً ثانياً فخيل إليه أنه شربه وأظهر أنه سكران ثم إن أخى غافله ورفع يده حتى بان بياض إبطه وصفعه على رقبته صفعة رن لها المكان ثم ثنى عليه بصفعة ثانية فقال له الرجل ما هذا يا أسفل العالمين فقال يا سيدى أنا عبدك الذى أنعمت عليه وأدخلته منزلك وأطعمته الزاد وأسقيته الخمر العتيق فسكر وعربد عليك ومقامك أعلى من أن تؤاخذه بجهله فلما سمع صاحب المنزل كلام أخى ضحك ضحكاً عالياً ثم قال له: إن لى زماناً طويلاً أسخر بالناس وأهزأ بجميع أصحاب المزاح والمجون ما رأيت منهم من له طاقة على أن أفعل به هذه السخرية ولا من له فطنة يدخل بها فى جميع أمورى غيرك والآن عفوت عنك فكن نديمى ولاتفارقنى».

على هذا النحو يلوح السارد واعياً بما يسرده وطبيعته، لأن العلامات اللغوية الدالة على وهمية المشهد، ومن ثم المصاحبة لعنصر التمثيل تتناثر هنا وهناك فى المشهد الساخر الذى اقتبسناه، خاصة أداة التشبيه (كأن) التى تؤكد علاقة المشابهة بين السلوك ودلالته على المحاكاة، تعضدها مجموعة من الكلمات، مثل كلمة «الموهومة» الواصفة لسفرة الطعام، وكلمة «يومئ» فالوهم مرتبط بالتمثيل؛ أى لا واقعية الفعل، والإيماء

إحدى الأدوات التى تتآزر مع غيرها لتمنح المشهد إيهاماً بالواقعية.

بدأ صاحب الدار هازئاً بضيفه الجائع بأن وضعه فى تجربة قاسية هى المشاركة فى تمثيل مأدبة وهمية وهو منهك من شدة الجوع. لكن الرجل الفقير الجائع ما يلبث أن يخضع لقانون اللحظة الدرامية، فيشارك فيها مرتجلاً، ليكون رده كما رأينا بالغ العمق والدلالة؛ صفعة مدوية على وجه صاحب الدار، ترده إلى الواقع، وحين يحتج يذكره السائل بالقانون الذى سنه وارتضاه منذ البداية. وتغرى الحكاية، حكاية الرجل الغنى الذى يكمن لفرائسه من الجياع على هذا النحو، أن نشعر بآصرة ما تربطها بحكاية «السندباد البحرى والسندباد البرى»، فقد كان السندباد بعد إقلاعه عن السفر يكمن فى بيته، باحثاً عن آخر ينصت له وهو يستعيد ذكريات أسفاره وبعد أن روى كل شئ للسندباد البرى الفقير، كافأه على حسن السماع، على النحو الذى كافأ به الرجل السابق أخا المزين على فطنته، كل ما فى الأمر من خلاف أننا مع مقلوب حكاية السندباد. لكن المهم هو تحول الممثل إلى ممثل عليه، والعكس، أى تحول الممثل عليه إلى ممثل، فثمة نوع من تبادل الأدوار، تكون نتيجته هنا مكافأة السائل، كأن فعل التمثيل قرين لفعل السرد فى الحكايات الأخرى. وعلى العكس من ذلك، فإن فعل التمثيل ينتج عنه عقاب على نحو ما يحدث فى كثير من حكايات الإخوة الآخرين. حين يكتشف الممثل عليه قانون اللعبة، يكافأ، وحين يقع فى الغفلة يعاقب، لأن الغفلة قرين الوهم بالمعنى السلبى، معنى الانفصال عن الواقع واللواذ بالوهم.

عنصر التمثيل، على هذا النحو، برهة زمنية تقع فى المنتصف تماماً بين برهتين من هيمنة الواقع؛ برهة تقطع سير الزمن وسيولته بزمن فنى، أى بعنصر آخر من طبيعة مغايرة لطبيعة ما هو واقعى صرف. فى الحكاية السابقة للسائل الفطن، يتحول الممثل عليه إلى ممثل، فيستحق من ثم صداقة الرجل الغنى، على العكس من أخيه بائع الزجاج الذى يهرب من الواقع القاسى إلى الوهم، فتكون النتيجة أن يتكسر زجاجه، ويضيع رأس ماله القليل. كأن السارد يعاقبه على سقوطه فى الوهم بتجريده من كل ما يملك. صحيح أن السارد يدرك أن غفلته يقتصر أذاها على صاحبها، فقط، لكنه يدرك أن سرده الأخلاقى عليه فى النهاية أن تجتاح سخريته لا فريسة الوهم، بل الوهم نفسه؛ وهم الجرة الذهبية.

ـ ٥ ـ

حين ينتهى السارد من حكايات إخوة المزين، يكون قد وثق من تحقيق سرده، لشرط الحكاية العجيبة، ويكون عليه أن يجد حلاً لهذا الأحدب الذى جمده، وتركه طويلاً ما بين الحياة والموت، ولذلك يحضر المزين من سجنه إلى قصر السلطان:

«فإذا به شيخ كبير جاوز التسعين أسود الوجه أبيض اللحية والحواجب مقرطم الأذنين طويل الأنف فى نفسه كبر».

ومن الواضح أن الوظيفة الوصفية هنا تحقق المفارقة على مستوى بدن المزين المتهم بالفضول والثرثرة، الذى يسخر منه السارد فيدعوه بالصامت. إن المزين نهر حكايات وتآليف لا ينضب ماؤه، أى أنه بعبارة أخرى «ماكينة» كلام وسرد، ولذلك يتوق الملك المحب للحكايات إلى رؤيته، ويوكل السارد إليه مهمة إنقاذ الأحدب فنصبح مع ربط لقدرة السرد بالحكمة والزيانة، هذا ما يفسر لماذا لم توكل هذه المهمة إلى اليهودى الطبيب مثلاً.

مهمة إنقاذ الأحدب لا تعنى فقط إنقاذه من الموت، بل تعنى أيضاً تحقيق صفة العجيب للحكاية برمتها، ولذلك يلوح المزين المقابل الوحيد للأحدب فى الأهمية النصية، لكن كيف تتحقق هذه الصفة فى

حكاية يشحب فيها الفضاء الغرائبى، كما تفهمه (الليالى).

فى حكاية السندباد تتفجر العجائبية من مغامرة رجل مدينى مولع بالأسفار؛ حيث الكائنات الغريبة. المكان الوهمى العجيب قانون حاكم فى أدبيات الرحلة للرحالة العرب كتاب الأدب الجغرافى، وهو القانون الحاكم لمغامرة السندباد. فى حكايات أخرى تكمن العجائبية فى علاقة الكائنات البشرية بغير البشر من جن وعفاريت، أما هنا فنجد انتفاء لهذين العنصرين. صحيح أننا نجد حضوراً لهما فى حكاية أخى المزين الجزار مع الشيخ الشرير الساحر، لكنه حضور شاحب عابر، لا يلبث أن يتبدد. لذلك، فإن صفة الحديث المطرب العجيب تتفجر من هيمنة عنصرين متضافرين هما المسرحة، والسخرية من البشر الصغار؛ وهى سخرية حانية تبعث على الابتسام والمرح. ولم يكن ذلك ممكناً دون وجود شخصيتين أساسيتين، هما شخصية الأحدب، وشخصية المزين الفضولى؛ لذلك نشهد فيهما تحولين؛ الأحدب يموت ويحيا والمزين تتغير النظرة إليه من مجرد فضولى ثرثار إلى منقذ للميت، فكلاهما طرف فى صنع المعجزة التى تحقق للحكاية شرط الحديث العجيب.

لكن العجيب المفجر للسخرية والمرح يبدو أقرب إلى القناع الذى يخفى خلفه أشياء أكثر جدية من مرحه الظاهر. ببساطة شهرت عن (الليالى) يقوم النص بدس عناصر طبيعتها إيديولوجية فى الفضاء العجيب؛ عناصر إيديولوجية مقنعة ومدرجة فى سياقات ملتبسة، لا لوجود خصيصة الالتباس الدلالى التى نجدها متقصدة كما فى كتابة الحداثة، بل لأن السارد يحقق فى النص طبيعة إيمائية، فتتكون العناصر من دوال تشير إلى مدلولات، ثم تصبح المدلولات دوال أخرى تستلزم مدلولات جديدة. هكذا سيظل لدى قارئ النص هاجس البحث عن دلالات هذه الأطراف المبتورة على سبيل المثال. فالحكاية ذات لهجة ملهوية محاكية لأفعال تنهض على المفارقة التى لا تضخم الألم، بل تجرده من جلاله عبر آلية سوء التفاهم وتبادل الأدوار، والتخفى، وهى آلية تحاصر الوحشى بالأليف، وتدرجه فى سياقه، لكن برغم هذه الآلية، يظل عنصر البتر وعنصر التمثيل قادرين على إنتاج دلالات أعمق مما يبدو للوهلة الأولى.

فى حكاية الشاب البغدادى الذى تزوج بالقاهرية الجميلة وورث مالها، نجد عنصر قطع يد السارق، وهو حدث يشكك السرد فى صحته بتشكيكه فى ملاءمة العقاب للجرم. وفى حكاية الشاب الذى تزوج من ابنة صاحب دمشق، تقطع يده ظلماً، ويحصل على دية يده، وهكذا فى حكايات إخوة المزين.

إن جراح المجتمع الوسيطى تتحول فى النص إلى أطراف مبتورة وسيقان مكسورة، فى سياق من السخرية التى تجتاح كل شئ. لكن ماذا خلف هذه العناصر من دلالة، هل يشكك النص فى آلية تشويه الجسد، ومن ثم يضع الإيديولوجيا السائدة فى موضع السؤال؟

هذا سؤال لن يجد إجابة له إلا إذا قرأنا فجوات النص وشقوقه، لنكتشف فيها وعياً محجوزاً مقموعاً، إن لم يكن قادراً على صياغة إيديولوجيا نصية مكتملة، فهو على الأقل يضع الإيديولوجيا السائدة فى موضع السؤال، ليكون ذلك بدءاً للشك فى صحتها وسلامتها.

●

التراث العربى والإسلامى
فى رواية فنيجانزويك لجيمس جويس

أحمد الزعبى*

مقدمة

تقدم هذه الدراسة أنموذجاً من نماذج الرؤية الغربية للتراث العربى والإسلامى القائمة على الفهم الخاطىء أو التحريف أو التشويه أو العداء الدينى والحضارى. والرؤية الغربية فى تناول هذا التراث تقوم فى معظمها، وليست كلها بالطبع، على رؤية سلبية موجهة مقصودة، وتمتد جذورها إلى عصور الإسلام الأولى. وقد استمرت هذه المواقف السالبة المعادية عبر العصور حتى يومنا هذا، باستثناء بعض الأصوات المنصفة المعتدلة من المستشرقين التى لم تكن لتؤثر فى هذا الطوفان من الهجوم والعداء والتشويه[1].

وقد تشكلت الصورة القاتمة العدائية للتراث العربى والإسلامى فى العصور الوسطى بشكل كبير ومحموم، وأوقد نارها، أكثر فأكثر، الصدام والصراع والحروب المهلكة بين الشرق والغرب التى امتدت إلى هذه الأيام.

وغدا الفهم الخاطىء والتشويه المقصود للتراث العربى والإسلامى أمراً شائعاً منظماً طاغياً فى التراث والتاريخ والثقافة الغربية. وغصت كتب الدين والتاريخ والفلسفة والثقافة بشكل عام، فى الغرب، بالدراسات والكتابات المحرفة المعادية المقاومة للتراث العربى والإسلامى. وشكلت هذه الكتابات انطباعات سالبة عن هذا التراث لدى الأجيال المتعاقبة فى الغرب، وراح كثير من الكتاب يتناول هذا التراث بشكل سلبى، استنادا إلى ما وصله من كتابات مشوهة، تبدو كأنها حقائق مسلم بها، فثبتت فى ذهنه هذه الصورة السالبة عن التراث والحضارة والقيم العربية والإسلامية.

ويتضح طغيان هذه الثقافة الغربية الخاطئة عن التراث العربى والإسلامى فى كتابات لاتحصى[2]. ومن هذه الكتابات رواية جيمس جويس (فنيجانزويك)[3] التى هى محور هذه الدراسة؛ إذ تقدم الرواية الصورة المكررة المشوهة عن التراث العربى والإسلامى التى ورثها الكتاب المعاصرون عن تراثهم وثقافتهم وكتابات أسلافهم فى العهود الماضية.

* أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة اليرموك.

كما تجدر الإشارة هنا إلى أن جويس يعترف ببعض الجوانب «المضيئة» أو الإيجابية في التراث العربي والإسلامي، سواء ما كان منها متعلقاً بشخصية الرسول (ص) وعظمته وعبقريته أو ببعض علماء المسلمين ابن سينا وابن رشد. ولكن ذلك لا يشكل جزءاً كبيراً إذا ما قورن بمواقفه السالبة من هذا التراث بشكل عام، كما أنه لا يخلو من أغراض أخرى مشبوهة، كما سنبين في هذه الدراسة.

وارتأينا في دراسة التراث الإسلامي والعربي في هذه الرواية أن نقسم هذا التراث إلى نوعين رئيسين، ثم نناقش كل نوع على حدة. فنذكر إشارة الكاتب إلى أية جزئية أو قضية من قضايا التراث ثم نوضحها؛ بحيث نبين ـ قدر الإمكان ـ دلالتها في السياق الروائي ومغزاها ووظيفتها ثم، بعد ذلك، نقارن بين مفهوم الكاتب لهذه المسألة والمفهوم الإسلامي أو العربي لها. ويقصد من هذه المقارنة توضيح سوء الفهم أو التحريف الذي يلجأ إليه الكاتب، سواء كان ذلك يمثل رؤيته الفردية بشكل خاص، أو رؤية عصره والثقافة الغربية بشكل عام للتراث العربي والإسلامي. ونخلص بعد كل هذا إلى الإشارة إلى موقع هذا التراث من فلسفة الرواية وفكرتها ومحتواها.

وأخيراً، فإن التراث العربي والإسلامي في رواية (فنيجانزويك) هو التراث الوحيد الذي لم يدرس بعد بشكل كلي أو تفصيلي[٤]؛ فقد درس في الرواية خمسة عشر تراثاً لأمم مختلفة، ودرس أكثر من ست وثلاثين لغة فيها، وليست العربية منها؛ الأمر الذي يجعل هذه الدراسة لا تخلو من بعض الفائدة وتسد نقصاً في دراسات أحد أشهر كتاب الرواية في القرن العشرين، سواء اتفقنا معه أو اختلفنا. وقد وعدنا في دراسة سابقة مختصرة (باللغة الإنجليزية) أن نعود إلى هذا الموضوع بشئ من التفصيل والتحليل لمناقشة الكاتب في فهمه هذا التراث أو إساءة فهمه المتعمد له، وتوضيح وجهات نظر أهل التراث فيه وفي دلالته وأبعاده التي لا تخلو من دفاع عن كثير من الحقائق التي تجاهلها الكاتب، ومن دحض الكثير من افتراءاته وتحريفاته؛ الأمر الذي لم يكن متاحاً في الدراسة العاجلة السابقة التي تركزت على توضيح الكلمات العربية ومعانيها المستخدمة في الرواية بشكل عام[٥].

حول الرواية

(فنيجانزويك) ليست رواية بالمعنى المألوف، وإنما تسمى كذلك مجازاً؛ فهي «كتابة» بالمفهوم الحداثي أو «عمل أدبي» أقرب ما يكون إلى فن الرواية من بين الفنون الأدبية المختلفة. وتحرياً للدقة وتجنباً لإشكال التسمية، يشير بعض النقاد إلى (فنيجانزويك) بكلمة «كتاب» أو «عمل»[٦]، لأن كلمة رواية لا تنطبق على هذا العمل بالمفهوم الشائع. لكن كلمة أو مصطلح «كتابة» الذي شاع مؤخراً في الدراسات النقدية المعاصرة، وكذلك في الكتابات الأدبية، قد حل هذا الإشكال بشكل عام، وأوجد مخرجاً مقبولاً لتداخل الفنون، وسنشير إليها أحياناً بكلمة «رواية» بالمعنى المجازي.

(فنيجانزويك) كتابة أدبية معقدة غامضة مبهمة مليئة بالرموز والإشارات والغرائب التي تحتاج إلى عشرات الباحثين وعشرات السنين للكشف عن مضامينها وبنياتها وموضوعاتها ولغاتها (التي تتجاوز ستاً وثلاثين لغة). وقد دفعت هذه الصعوبات والتعقيدات في (فنيجانزويك) أحد الباحثين، وهو ر. ماك هاف R. McHugh[٧]، إلى ترجمتها من الإنجليزية إلى الإنجليزية، صفحة بصفحة؛ إذ من الصعب أن تجد جملة مفيدة واحدة في «الرواية» كلها مكتوبة بلغة سليمة أو مفهومة على الصعيد اللغوي أو البنائي أو الفكري أو الأسلوبي. ولهذا كانت ترجمتها ذات فائدة عظيمة للباحثين والدارسين.

وقد كتب جويس (فنيجانزويك) في سبعة عشر عاماً من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩، وقد رد على المتذمرين من

صعوبة روايته قائلاً: «على الذى يريد أن يفهم (فنيجانزويك) أن يقضى مثل المدة التى كتبت بها على الأقل لكى يحقق ذلك»[٨]، أى على الباحث أو القارئ أن يقضى سبعة عشر عاماً على الأقل، يقرأ ويحلل وينقب فى هذه الرواية حتى يتسنى له فهمها فهماً معقولاً، والواقع أن أكثر من نصف قرن من الدراسة والبحث من مئات النقاد والباحثين فى شتى أرجاء العالم، وخاصة الدراسات التى تقدم كل عام فى مؤتمر «دبلن» عن جويس، لم تصل إلى فهم كامل أو تحليل مقنع مرض لهذه الرواية، فعشرات المسائل والقضايا والتراكيب اللغوية والأسلوبية والمفردات والإشارات والألغاز لاتزال موضع حيرة وغموض وإبهام فى هذه الرواية.

وليس حديثنا هنا عن (فنيجانزويك) بشكل عام، فهذا أمر يطول ويطول، ولكن موضوع اهتمامنا هو الجانب المتعلق بالتراث العربى والإسلامى فى هذه الرواية؛ حيث سنكشف عن هذا التراث ووظيفته وأبعاده ودواعى استخدامه وعلاقته بموضوعات الرواية المختلفة.

و(فنيجانزويك)، باختصار، تسجل أو تسترجع التاريخ البشرى كله منذ آدم وحواء؛ حيث تبدأ بهما الرواية[٩]، حتى عصر الكاتب، قبيل الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩. ويسترجع جويس التاريخ البشرى كله فى حوالى سبعمائة صفحة هى حجم الكتاب؛ إذ يسترجع التاريخ الدينى والفلسفى والاجتماعى والأسطورى والأنثروبولوجى والعلمى بأبعاده الروحية والمادية منذ فجر التاريخ فى كل الحضارات الإنسانية القديمة والحديثة. وينطلق استحضاره التاريخ البشرى من فكرة رئيسة مؤداها أنّ الموروث الإنسانى كله هو من صنع العقل البشرى، وأنه عبر الأزمنة المختلفة قد اختلطت الفلسفات بالأديان بالأساطير بالقصص الشعبية، ونحت مناحى شتى مع أنها من أصل واحد وذات غايات متقاربة.

لهذا، سنجد جويس رجلا رافضاً متمرداً قريباً من الوجوديين فى هذه المسألة، لا يؤمن بالأديان أو الأنبياء أو الرسل من الناحية الدينية أو الغيبية (الأديان الثلاثة الرئيسة)، وإنما ينظر إليها على أنها جزء من التاريخ البشرى والنتاج العقلى أو الفلسفى. وتجدر الملاحظة هنا إلى أن موقف جويس السلبى من الدين الإسلامى فى روايته مرتبط بموقفه السلبى من جميع الأديان، إلا أن تحريفه أو تشويهه جوانب كثيرة من التراث الإسلامى أو العربى عن قصد ومكر يثير تساؤلات وشكوكاً كثيرة حول أغراضه وسوء نيته من هذا التحريف والتشويه، كما سنبين فى ثنايا هذا البحث.

وتبدأ (فنيجانزويك) بالإشارة إلى آدم وحواء. ثم الإشارة إلى نوح والطوفان وموسى وعيسى وإسحق ومحمد، والتوراة والإنجيل والقرآن[١٠]، وتاريخ الإغريق والفراعنة والهنود والصينيين وقصصهم وأساطيرهم وخرافاتهم، ثم يذكر أمماً شتى وحضارات مختلفة وأماكن وأنهاراً[١١] وأقطاراً وعادات وشعوباً لا تحصى. كما يشير إلى مئات الأسماء والأعلام من الفلاسفة والمؤرخين والأدباء والعلماء وأبطال الأساطير، ثم يذكر وقائع وحروباً وأحداثاً مهمة فى التاريخ البشرى يصعب حصرها. كل ذلك يشار إليه بشكل غير منتظم وغير واضح، لا لغة ولا سرداً ولا بناءً. وعلى الدارس إعادة ترتيب الأحداث وربطها وسلسلتها، ثم إعادة صياغة الجملة وكتابة الكلمات بشكل سليم، ثم رد المفردات الأجنبية إلى أصولها وشرح معانيها بلغة الرواية، ثم ربط كل ذلك بموضوع أو سياق الرواية المطروح. فمثلاً، عندما ترد عبارة «لا إله إلا الله» فإن جويس يكتبها على النحو التالى: La La Alla[١٢]. ولكى تفهم هذه العبارة بالنسبة إلى القارئ، فعلى الدارس أن يكتبها بشكل سليم أولاً، فيقول La Ilaha Illa Allah، ثم يترجمها إلى الإنجليزية No God, But Ullah، ثم يشرح معناها أو دلالتها

الدينية الإسلامية، ثم يربطها بالسياق الروائى؛ حيث يتحدث عن تعاليم الأديان، ثم بالتالى يربطها بفكرة الرواية العامة. ولابد أن توضح الأمور على هذا النحو فى كل صفحات الرواية وجملها ومفرداتها. وللقارئ أن يتصور صعوبة ذلك وتعقيده عندما يعلم أن فى الرواية إشارات إلى ستة عشر تراثاً أو حضارة، وست وثلاثين لغة، ومئات القصص والأسماء والأماكن، ليستنتج أن جهود مئات الباحثين ومئات الدراسات فى هذا المجال - لأكثر من نصف قرن - لم تصل بعد إلى فهم كامل أو شبه كامل لعالم الرواية الصاخب المتشابك المعقد[١٣].

و(فنيجانزويك) مكتوبة بلغة الأحلام أو الكوابيس، كما يرى كثير من النقاد. فبطله الرئيس فى الرواية الذى رمز له بـ: .H. C. E ، تتغير دلالته ورموزه من صفحة إلى صفحة ومن فصل إلى فصل، فقد يشير فى ثنايا الرواية إلى أن هذه الأحرف ترمز إلى «كل إنسان» عندما يطلق على بطله "Here Comes Everybody" ويعنى به «كل فرد وأى فرد»، حيث يشكل الحرف الأول من الكلمات الثلاث اسم البطل .H. C. E، وقد يشير إلى بطله بـ «الكنيسة البريطانية العليا» عندما يطلق عليه اسم "High Church of England"؟ فالأحرف الأولى للكلمات الثلاث تشكل اسم بطله H. C. E أيضاً. ويتخذ بطله أسماء أخرى كثيرة لها دلالاتها المختلفة فى الرواية، ليس هنا مجال مناقشتها. أما بطلة جويس الأنثوية فى الرواية فقد رمز لها بـ .A. L. P، وهى مثل بطله الذكرى تأخذ أسماء ودلالات تتغير وتتحول فى ثنايا الرواية، فهى Anna Liffy فى بعض الأحيان، وتأخذ اسم نهر فى «دبلن» موطن الكاتب، فى أحيان أخرى... وهكذا. ولها دلالات كثيرة مختلفة فى الرواية متعلقة بالحياة الإنسانية والطبيعة والمادة، مقابل البطل .H. C. E الذى تتعلق دلالاته بالعقل الإنسانى والفلسفة والفكر عبر تاريخ البشرية كلها.

ويرصد جويس فى روايته عبر بطليه - وشخصيات أخرى لا تحصى - مسيرة الإنسان منذ بدء التاريخ؛ مسيرته العقلية والروحانية والفكرية والدينية والعلمية، ويجسد هذه المسيرة بطله .H. C. E، بينما تجسد بطلته .A. L. P مسيرة الإنسان الحسية أو المادية والعاطفية والواقعية. لينتهى فى آخر الأمر إلى تصور مأساوى للتاريخ البشرى دفعه إلى التعليق ذات مرة قائلا: «إن التاريخ الإنسانى كابوس مخيف، وأنا أحاول الاستيقاظ منه»[١٤]. لكن جويس استيقظ، أو أنهى روايته، على مدافع الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩، وصدق تصوره المأساوى لمسيرة التاريخ البشرى.

التراث العربى والإسلامى فى الرواية

أ- الإشارات التراثية المتعلقة بـ «ألف ليلة وليلة»

١- (ألف ليلة وليلة) صفحة ٥، ٥١، ١٣٥ سطر ٢٧، ٤، ٢٠.

٢- شهرزاد وشهريار صفحة ٥١، ٣٥٧ سطر ٤، ٢٠.

٣- رحلات السندباد صفحة ٣١ سطر ٨.

٤ - (افتح يا سمسم) و (على بابا والأربعين حرامى) صفحة ٢٤٠، ٢٤٣ سطر ٦، ٤.

توظف حكايات (ألف ليلة وليلة) وقصصها وخرافاتها وأساطيرها فى (فنيجانزويك) لتجسيد فكرة جويس الرئيسة القائمة على فرضية النشاط العقلى والاجتماعى للإنسان الذى خلط القصص والأساطير والأحداث والأخيلة معاً، سواء كانت مصادرها دينية غيبية أو بشرية متخيلة أسطورية، أو كانت ذا أصل تاريخى واقعى ثم نسجت حولها القصص والحكايات المختلفة كقصص الأبطال والسير والعجائب والغرائب. وينتقى المؤلف أحداثاً وقصصاً بعضها تاريخى وبعضها دينى وبعضها أدبى خيالى، ويعرضها فى سياقات

مختلفة؛ بحيث تبدو متشابهة أو متقاربة فى هدفها وأسلوبها وبنائها، ليثبت أنها جميعاً من إنتاج العقل البشرى عبر تطوره فى مراحل تاريخية طويلة؛ إذ من الممكن أن يتحدث عن رحلة السندباد الأسطورية إلى جانب الإسراء والمعراج إلى جانب رحلة أوديب الملك إلى جانب رحلة هاملت إلى الجبل إلى جانب رحلة النبى موسى وفرعون فى البحر... إلى جانب رحلة يولسيس... إلى جانب رحلات أخرى كثيرة يصعب حصرها، ويربط كل هذه الرحلات بخيط واحد هو عنصر «اللامعقول» فيها أو عنصر «الأسطورة» فيها؛ حيث لا يمكن تصديق هذه الرحلات على الصعيد العقلى أو الواقعى. ويخلص جويس من كل هذا إلى القول إن كل هذه القصص والأساطير هى من صنع الخيال البشرى، ولكن كل قصة توظف لتجسيد بعد من الأبعاد المختلفة، قد يكون بعداً دينياً أو تاريخياً أو أدبياً. بمعنى أن الأديان أخذت هذه القصص وربطتها بأبعاد غيبية دينية، كما أخذتها الآداب وربطتها بالكتابة الخيالية أو الإبداعية أو الفنية، كما أخذتها الكتابات التاريخية والاجتماعية والأنثروبولوجية لأغراض متعلقة بالتاريخ البشرى وتفكير الإنسان وواقعه القديم وتطورهما.. وهكذا. وتتكرر هذه الحكايات والقصص بصورة أو بأخرى فى معظم «تراثات» الشعوب والأمم، وقد طوعتها كل أمة لأهداف وغايات مختلفة، سواء كانت الأمم التى قادت الأديان الإلهية الثلاث أو الأمم التى نشرت فلسفات وتعاليم لم يكن مصدرها دينياً أو إلهياً، كالكونفوشيوسية والبوذية وغيرهما [١٥].

وترد حكايات (ألف ليلة وليلة) المختلفة فى (فنيجانزويك) لتخدم هذه الأغراض التى أشرنا إليها قبل قليل، كما يراها المؤلف. كما أنها ترتبط بسياقات الرواية المختلفة وأحداثها وشخصياتها ومضامينها. وسنعرض باختصار إلى هذه الإشارات المأخوذة من (ألف ليلة وليلة)، ونشير إلى وظائفها ودلالاتها وأبعادها فى الرواية.

١ ـ ألف ليلة وليلة

يشير جويس كثيراً إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) فى روايته، بوصفها أثراً من الآثار الأدبية الخالدة التى حفظها التاريخ الإنسانى فى عصوره المختلفة مثل (الإلياذة) و (الأوديسة) و (الكوميديا الإلهية) و (دون كيشوت) و (رحلات جوليفر) ومسرحيات شكسبير وغيرها. ولكن إشارات جويس إلى (ألف ليلة وليلة)، على الرغم من إعجابه بعالمها القصصى ودلالاته المختلفة، لا تخرج عن الفهم الغربى الشائع لدى كثير من المستشرقين فى عصره أو فى العصور التى سبقته؛ هذا الفهم القائم على خلط حكايات (ألف ليلة وليلة) الأسطورية المتخيلة بالعقلية العربية والواقع أو التاريخ الإسلامى، وبالتالى رسم ملامح الشخصية العربية والإسلامية على نحو بعيد عن الحقيقة الموضوعية، أو الصورة الدقيقة لعقلية العرب والمسلمين ودورهم الحضارى والإنسانى فى التاريخ البشرى.

فجويس، مثل كثيرين غيره، جسد صورة العربى استنتاجا من حكايات (ألف ليلة وليلة)، والكاتب يقصد قصداً أن يخلط الواقع بالخيال ويربط ليالى (ألف ليلة وليلة) بواقع الخلفاء وأشخاص آخرين، كأن (الليالى) تعكس حياة الناس فى ذلك العصر. ويخرج هنا جويس حتى عن فكرته الأساسية ليشوه صورة العربى فى التاريخ. فبعد أن يحضر حكايات (ألف ليلة وليلة) لتجسيد فكرته الرئيسة عن اختلاط القصص والأساطير التاريخية والدينية والأدبية معاً، يبتعد عن هذه الفكرة ويدس إشارات كثيرة عن الهموم الجنسية لدى «شهرزاد وشهريار والخليفة هارون الرشيد» [١٦]؛ بحيث تبدو تجسيدا لصورة الشخصية العربية أو الإسلامية ومركز اهتمامها الرئيس. كما يعيد تجسيد الصورة الدموية الشريرة الغازية للإنسان العربى المسلم كما صورها مشوهة من سبقه من المعادين، ويشير إلى حكايات كثيرة فى (ألف ليلة وليلة)، أو الليالى العربية الدامية، ليسقطها على الواقع أو التاريخ العربى والإسلامى.

وتخدم إشارات جويس إلى (ألف ليلة وليلة) ثلاثة أغراض فى ذهنه، الأول: تسفيه العقلية العربية القائمة على الخرافات والأساطير والجهل، والثانى: تشويه صورة العربى والمسلم بحيث يبدو همه منحصراً فى الجنس والمجون والجوارى والصخب، وهذا يعنى أن اهتماماته الحضارية والفكرية تأتى فى ذيل القائمة. أما الغرض الثالث، فإنه يربط هذه الأساطير والخرافات والحكايات المختلقة فى (ألف ليلة وليلة) بحياة الرسول، ويربط كل هذا بالتالى بالقصص والأساطير لدى كل الأمم والأديان والتراثات المختلفة.

وغرض الكاتب واضح فى هذا، لكن الحقائق التى لا يمكن تجاهلها فى دور الحضارة الإسلامية والعربية فى التاريخ الإنسانى لا تغيب عن ذهن أى قارئ لتاريخ الحضارات. وجويس وغيره يعرفون هذا الدور على الصعيد الحضارى والفكرى والعلمى والاجتماعى فى مرحلة من مراحل التاريخ، لكن التعصب يعمى عادة، والبغض يدفع إلى التشويه والتحريف والتنكر. كما أن الإشارة إلى (ألف ليلة وليلة) تحت اسم «الليالى العربية»، من جويس أو غيره فى مواطن كثيرة، تفصح عن عنصر الإسقاط الذى يحاولون إمعاناً فى التشويه والإساءة إلى تاريخ هذه الأمة ومكانتها فى سلم الحضارات الإنسانية.

٢ ـ شهرزاد وشهريار

وتتكرر الإشارة إلى شهرزاد وحكايتها إلى الملك شهريار فى رواية جويس؛ هذه الحكايات والقصص التى شكلت ليالى (ألف ليلة وليلة). فإلى جانب ما ذكرناه سابقاً عن توظيف جويس (ألف ليلة وليلة) فى روايته، فإن شهرزاد ـ الأنثى، الزوجة، المنقذة ـ ترتبط ببطلة روايته A. L. P. وأبعادها الجنسية والحياتية والطبيعية؛ حيث تشكل بطلة جويس فى مرحلة من مراحلها أو فى رمز من رموزها الطبيعة والإخصاب والحياة بشكل عام، فى حين يرمز بطل جويس H. C. E. فى مرحلة من المراحل إلى العقل أو الفكر أو المعرفة، وما يرتبط بنشاط هذا العقل من قيم فلسفية ودينية واجتماعية وحضارية إلى غير ذلك.

وشهرزاد لدى جويس تخدم أغراضا عدة؛ فهى، من ناحية، تعد منفذاً له لتشويه صورة الشخصية العربية والإسلامية بالمفهوم الذى تقدم به (ألف ليلة وليلة) أو «الليالى العربية» للقارئ الغربى وغيره[١٧]؛ حيث يكون التركيز على الصخب والجنس والمجون والانحلال، إلى جانب شهوة القتل والانتقام وسفك الدماء، كما يجسدها شهريار الذى يقتل كل يوم امرأة بعد أن يتزوجها. كما أنها، من ناحية أخرى، تشبع لدى جويس وآخرين فكرة حاقدة تتعلق بتسفيه العقلية العربية أو الإسلامية القائمة على الخرافات والأساطير التى تغص بها حكايات شهرزاد.

أما الغرض الثالث، وربما يكون الأهم فى توظيف شخصية شهرزاد فى رواية جويس، فإنه يتفق مع البعد الطبيعى أو الحياتى أو الإخصابى الذى.. تمثله بطلته A. L. P.، وجويس فى تسجيله للتاريخ البشرى فى روايته يحدث هذا الصراع أو «تعايش الأضداد» بالإكراه أو، بكلمات أخرى، حتمية استمرارية وتعايش المتناقضات والأضداد فى هذا الكون. فبطله H. C. E. الذى يسجل تاريخ البشرية العقلى، يسير جنبا إلى جنب مع بطلته A. L. P. التى تسجل تاريخ البشرية المادى. ويمكن فهم فكرة جويس من هذا التسجيل أو الرصد لتاريخ البشرية من آدم وحواء، اللذين تبدأ الرواية بهما: «آدم وحواء... النهر يجرى..»[١٨]، على أساس تضاد أو تناقض الروح والجسد والتحامهما معاً فى الإنسان، أو على أساس حاجات الإنسان الروحية والعقلية من جهة، وحاجاته المادية والفسيولوجية من جهة أخرى، وعدم انفصالهما الأزلى فى الإنسان الواحد منذ بدء الحياة البشرية على الرغم من تناقضهما وتضادهما التامين.

وتأتى الإشارة هنا إلى شهرزاد مرتبطة بـ .A. L. P؛ حيث تجسد الإخصاب (الجنس)، والبقاء واستمرار الحياة والإنجاب (فى مقابل الموت والفناء الذى أحدثه شهريار مع النساء الأخريات)؛ حيث لابد أن تفرض «الطبيعة» نفسها واستمرارها ووجودها، مهما كان «الفكر» أو القرار الذى ينوى إفناءها أو إيقافها عن «الحياة» والوجود. وقد نجحت شهر زاد فى ذلك فى (ألف ليلة وليلة) كما نجحت .A. L. P فى جعل «نهر ليفى» يتدفق باستمرار، التى اسمها يدل عليه فى مرحلة من المراحل، ليدل الكاتب على أن الطبيعة، الحياة، الوجود، ستستمر وستبقى وستمضى مهما عصفت بها العواصف وتغيرت الأفكار والأديان والفلسفات وغيرها. ولا تخفى فكرة جويس فى هذا الذى يحاوله ويشير إليه بشكل خفى، حيث تحمل بذوراً وجودية متعلقة بوجود هذا الكون إلى ما لانهاية مع تغير المبادئ والأفكار والمعتقدات. وهذه فكرة تصب فى فكرة رئيسة تقوم عليها الرواية، وتتفق مع موقف جويس الرافض لكل الأديان، كما بينا سابقا، وهو موقف لا يخفيه فى معظم كتاباته[١٩].

أما شهريار، فإلى جانب إشاراتنا السابقة عنه، فإن جويس يربطه بقابيل ونيرون وقتلة آخرين يتخذون القتل والقمع وسفك الدماء وسيلة لتحقيق أهدافهم وإشباع شهواتهم. لكن هذا الإطار الذى يشير إليه جويس لايقف عند هذا الحد، ولكنه يجعل منه صورة مشوهة للعرب والمسلمين؛ حيث يتجاهل فى لحظة من اللحظات البعد الأسطورى لشخصية شهريار، ويحاول أن يضفى عليها بعداً واقعياً ليثير الفزع فى نفس القارئ البسيط، ويقدم له الصورة الشريرة الدموية للإنسان العربى أو المسلم، وهى صورة غصت بها كتابات كثير من الغربيين، وكادت تصبح الصورة النموذجية للعربى فى الغرب فى مرحلة من المراحل[٢٠].

وتعليقنا، باختصار، فيما طرحه جويس فى هذا الصدد، يقوم على التذكير بأن قصص (ألف ليلة وليلة) قصص خيالية معروفة فى كل الأمم وأساطيرهم وخرافاتهم، ولم يقل أحد إن أساطير الإغريق أو الهنود أو الإسبان هى الصورة الواقعية لمفاهيم هذه الأمم وعقلياتها. وجويس يعرف بدقة أن الخرافة أو الأسطورة تحمل رمزاً واقعياً أو فكرة إنسانية سامية تستنتج منها، ولكن الأسطورة ليست الواقع؛ فنحن نعرف أن بروميثيوس فى الأسطورة الإغريقية سرق النار من الآلهة وأعطاها للإنسان، وعاقبته آلهة الإغريق إذ حكمت بأن تأكل الطيور الجارحة كبده وهو مربوط بشجرة منذ الأزل حتى تقوم الساعة، وكلما أكل كبده نبت له كبد جديد، ولكننا لا نستطيع أن نقول: إن هذه الأسطورة واقع يؤمن به الإغريقيون وإنه يجسد إمكاناتهم العقلية وتفكيرهم البدائى، ونحن نعرف أنهم قدموا مسرحاً عظيماً حضارياً. ومثل ذلك نقول: لايمكن أن تكون عقلية العرب والمسلمين مجسدة فى حكايات (ألف ليلة وليلة)، والكل يعرف هذه العقلية أو الحضارة التى أضاءت مرحلة من مراحل البشرية بالنور والعلوم والنظم المختلفة.

٣ ـ رحلات السندباد

رحلات السندباد الأسطورية فى (ألف ليلة وليلة) ترتبط فى الرواية برحلات وقصص وخرافات كثيرة فى تراثات أمم كثيرة، إغريقية وهندية وصينية وإسبانية وإنجليزية وغيرها. ويوظفها جويس فى تسجيل الجزء المتخيل فى حياة البشرية، القائم على الخوارق والفرضيات والتهيؤات والمعجزات والحكايات الشعبية الكثيرة، كالسمكة التى تنقلب حورية جميلة والغول الذى يتحول إلى أشكال مختلفة؛ تصورات كثيرة راودت أحلام الناس وخيالاتهم منذ القدم. وتتداخل هذه الأساطير والمعجزات مع أساطير ومعجزات تاريخية ودينية أخرى، يرى جويس أنها تتداخل معا وتتقابس وتتبادل الأحداث والتشكيل والنسيج والإخراج، وإن اختلفت الغايات والوظائف والدلالات فى استخدامها وسردها.

وقصص السندباد ورحلاته الأسطورية، إذ يقول: "Our Sailor King"[21]، ويقصد "Sindbad"، على ما فيها من مغزى وخيال ودروس للناس، تصب فى فكرة جويس الرئيسة، وهى اختلاط هذه القصص بالتاريخ والدين والعلم التى تبعت من ذهن الإنسان والعقل البشرى منذ فجر التاريخ، وشكلت مسارب أسطورية وخيالية وغيبية وواقعية وفنية عبر العصور المختلفة. ويربط جويس «غرائب» السندباد فى رحلاته بخرافات شعبية كثيرة مثل طائر الفينيق "Phoenix"[22] أو العنقاء وغيرهما.

٤ ـ قصص «افتح يا سمسم» و «على بابا والأربعين حرامى»

وترد فى الرواية فى سياقات القصص الأسطورية فى تواريخ الأمم، ويمزجها المؤلف بالقصص التاريخية والدينية ليشير إلى أنها من أصل واحد، من صنع الخيال البشرى. لكن تلميحات جويس إلى التراثين العربى والإسلامى فى أثناء الإشارة إلى هذه القصص تجعله يضيف إليها بعداً آخر غير البعد الذى يوظفه بشكل عام فى روايته، وهذا البعد هو الغمز أو الهجوم أو التقليل من شأن العقلية العربية المشبعة بالخرافات والأساطير التى تنمو وتلقى إقبالاً لدى العقليات الساذجة البدائية. ويشير جويس إلى هاتين الحكايتين على النحو التالى: "Open Sesame"[23]، "Ephthah Cisamis" افتح ياسمسم، ثم يقول بلغة الرواية المشوشة: "Ani mama and her firty bustles"[24] ويقصد «على بابا والأربعين حرامى»، ويضمنها هذه السخرية بقوله: «على ماما...».

وجويس نفسه يدرك أن العقلية العربية والإسلامية فى مرحلة من مراحل التاريخ كانت متفوقة ومتميزة، وهذا أمر لا ينكره هو أوغيره، لكن جويس يدرك أيضاً أن أبعاد الحكايات الخيالية ودلالات القصص والأساطير فى (ألف ليلة وليلة) هى أعمق فكراً وأشمل فلسفة من هذا المعنى الظاهرى الذى يحاول أن يقصر عليه تفسيره أو تأويله أو تسويقه. وإلا فكيف تعد (ألف ليلة وليلة) من أهم الكتب فى العالم القديم التى توازى وتساوى أهميتها أهمية (الإلياذة) و (الأوديسة) و(الكوميديا الإلهية) وغيرها. لكن معرفتنا بموقف جويس السلبى والرافض لهذا التراث، تجعلنا ندرك أبعاد وضعه الأمور فى غير موضعها وتحميل القصص مالا تحمله.

فإذا كان جويس يقبل أو يعجب بنبوءة أوديب القائلة بأنه سيقتل أباه ويتزوج من أمه، وبشبح هاملت (الأب) الذى يطلب من ابنه الانتقام من عمه القاتل، وبرحلات «جوليفر» إلى عالم العمالقة والأقزام، ويفسرها التفسير الرمزى والدلالى بما فيها من أبعاد إنسانية وفكرية وأخلاقية، فإن ذلك يتغير عند استحضاره حكايات (ألف ليلة وليلة) ويقصرها على أبعادها الخرافية الساذجة، ليتسنى له النيل من عقلية أصحابها وحضاراتهم «البدائية»؛ وهو أمر يشذ بشكل مكشوف جلى عن سياق الأحداث التى يحاول الالتزام بها فى روايته.

بل إنه أحياناً يمعن فى الإساءة، فبدل أن يربط شبح هاملت الذى يبلغ ابنه فوق الجبل بجريمة عمه بالقصص الأخرى المشار إليها سابقاً، فإنه يربطها بشكل خفى مقصود بنزول الوحى على النبى فى غار حراء وإبلاغه الرسالة، أو يربطها، كما يرى «أترتون»، بفكرة استيلاء العم على زوجة الأخ فى (هاملت) واستيلاء الأب على زوجة الابن «زيد»[25]؛ وهو أمر يشذ مرة أخرى عن السياق الذى التزمه فى تصنيف الأحداث والقصص وانسجامها وترابطها، وهذا أمر كشف مرة أخرى عن إمعان المؤلف فى الإساءة إلى التراثين العربى والإسلامى بشكل خاص، وهو أمر يدعم بعض الآراء التى تتهم جويس بانتماءات أو جذور «يهودية»[26]، كما ظهر ذلك فى روايته السابقة (يولسيس Ulysses) وبطلها اليهودى "Bloom"، أو قصته القصيرة قبل ذلك "Araby" من مجموعة (أهل دبلن Dublinners) وغير ذلك. هذا على الرغم من ادعاءات جويس المختلفة عن

عدم إيمانه بالأديان كافة، وعن عدم تحيزه لجنس أو عرق أو دين فى كتاباته[٢٧].

ب ـ إشارات تراثية لشخصيات مختلفة

هنالك إشارات يصعب حصرها فى رواية جويس متعلقة بالتراث العربى والإسلامى، الدينى والتاريخى والأدبى والعلمى، نحاول إثبات ما استطعنا حصره منها فى نهاية هذا البحث. ولكن هناك إشارات أخرى متفرقة متناثرة فى ثنايا الرواية، تجدر الإشارة إليها هنا لتوضيح دلالتها ودواعى استحضارها فى السياقات الروائية والفكرية المختلفة لدى جويس. ويذكر جويس هذه الإشارات المتعلقة ببعض الشخصيات الإسلامية أو العربية ودورها أو دلالتها التاريخية مثل: (ابن سينا، ابن رشد، عمر الخيام، بلقيس... وغيرهم).

١ ـ بلقيس	صفحة ١٠٢	سطر ٢١.
٢ ـ عمر الخيام	صفحة ١٢٢	سطر١١.
٣ ـ ابن سينا وابن رشد	صفحة ٤٤٨	سطر ٧، ١١.

١ ـ بلقيس

وترد الإشارة إلى بلقيس، ملكة سبأ، فى سياق الحضارات القديمة والأسماء التى شكلت التاريخ الإنسانى القديم. ويربطها جويس، من حيث هى امرأة، ببطلة روايته الأنثوية A. L. P.. ولأن جويس لا يستحضر اسماً أو إشارة تتصل بالعرب أو المسلمين ويقصد منها تمجيداً أو مدحاً (حتى عندما يعجب بشخصية الرسول (ص) الذى يراه رجلاً قياديا وتاريخياً فذاً، أو عندما يشير إلى ابن سينا وابن رشد على أنهما من العلماء العالميين)، فإنه يكون له هدف آخر أبعد وأهم يتعلق بالإساءة أو الهجوم، كما سنوضح بعد قليل. ولذلك لا نبرئ ساحة جويس عندما يشير إلى بلقيس، الملكة العربية القديمة لسبأ فى اليمن، من أغراض أخرى، ربما لا يسعفنا السياق لاستجلاء هذه الأغراض والتأكد منها.

ولكن الإشارة إلى بلقيس ثم إلى «البتراء»[٢٨] لا تخلو من ربط خفى ما (بالملك) سليمان والفكر اليهودى حول هذه المسألة. ولا نريد أن نشطح بعيدا فى التحليل، لكن جويس لا يخلو من غرض تاريخى يخدم اليهود تاريخاً وحضارة بشكل من الأشكال.

لكن جويس كان غامضاً فى هذه المسألة، حتى إن الأمر أشكل على أشهر الباحثين فى أعمال جويس، الذى ترجم (فنيجانزويك) من الإنجليزية إلى الإنجليزية، وهو الناقد «ماك هاف» الذى اعتقد أن اسم «بلقيس» أو Balqis فى الرواية يقصد به امرؤ القيس الشاعر العربى الجاهلى [٢٩]. وهذا بعيد عن الحقيقة، لأن السياق واللغة يشيران إلى أن بلقيس، ملكة سبأ، هى المقصودة فى هذه الإشارة.

٢ ـ عمر الخيام

والإشارة إلى عمر الخيام مرتبطة ظاهريا بالجانب الأدبى والإبداعى فى التاريخ الإنسانى؛ حيث تحشد الرواية مئات الأسماء لكتاب وكتابات قديمة وحديثة، وحيث يكون الخيام ورباعياته المعروفة جزءا من هذا الحشد. يقول جويس: quarain of rubyjets [٣٠]، يقصد «The quatrains of Omar Khayyam» أى «رباعيات عمر الخيام».

غير أن استحضار عمر الخيام ورباعياته فى رواية جويس لا يقتصر على مكانته الأدبية التاريخية والإنسانية، وإنما، وهذا هو الأهم بالنسبة إلى الكاتب، لأنه يجسد الشخصية الإسلامية المتمردة الثائرة على الأديان والعقائد والشرائع السماوية كما يتضح فى رباعياته فى مرحلة من مراحل عمره؛ تلك المرحلة التى سيطر فيها القلق والشك على حياة الخيام وتفكيره، وجسد فيها حياة المجون والخمر باعتبارها ملاذاً من هذا القلق والشك. لكن جويس، على عادته، لم يذكر الجانب الآخر للخيام أو رباعياته، وهو غالباً ما يذكر نصف الحقيقة عامداً

متعمدا. فهو لم يذكر توبة الخيام وعودته إلى الإيمان المطلق، هذا الإيمان الذى جسده فى رباعياته التى ترجمها أحمد رامى، ومنها:

ياعالم الأسرار علم اليقين
ياكاشف الضر عن البائسين
يا قابل الأعذار عدنا إليك
فاقبل توبة التائبين

لكن جويس وآخرين مثله، لا يلتفتون أو يشيرون إلى هذه الأبيات من الرباعيات، وإنما يختارون منها ما يخدم فكرتهم، مثل قوله:

لبست ثوب العيش لم أستشر
وحرت فيه بين شتى الفكر
وسوف أنضو الثوب عنى ولم
أدرك لماذا جئت أين المفر

ويكتفى جويس بهذا الجانب ليدلل على رفض الخيام الدين وانغماسه فى اللذات والمجون، ليعطى انطباعاً خاطئاً عنه وصورة مشوهة غير مكتملة، وقد درج على هذا الأسلوب فى عشرات الأمثلة، كما أشرنا.

٣ ـ ابن سينا وابن رشد

وترد الإشارات إلى هذين العالمين فى سياق الإشارة إلى علماء كثيرين مثل فيثاغورس وأرسطو وجاليليو الذين جسدوا، من وجهة نظر الكاتب، الخط الآخر لمسيرة العقل البشرى، وهو الخط العلمى. ويقصد جويس فى هذا أن خطى العلم والدين سارا معاً منذ القدم وقد اصطدما واتفقا واختلفا فى أزمان مختلفة، لكن أثر الأديان، كما يعتقد جويس، كان أكبر بكثير من أثر العلم فى تشكيل الحضارات القديمة وكتابة التاريخ البشرى وإثارة الحروب الدينية والصدامات العقائدية. كما يرى أن الأديان قد استخدمت العلم والعلماء لأغراض عقائدية أو دينية فى حقب كثيرة من التاريخ ولدى أمم شتى.

أما صدامات العلم والدين الشائعة، فقد كانت بسبب تسلط الأديان (ويركز هنا على سلطة الكنيسة القديمة، ويأخذ بطله H. C. E. رمز «الكنيسة العليا فى بريطانيا» High Church of England وعدم السماح لأحد بأن يخرج عن الفكر الدينى المشروع. ولهذا تراجع علماء كثيرون عن مكتشفاتهم ومواقفهم، بينما دفع آخرون حياتهم ثمناً لهذا الخروج أو التحدى. ويشير بشكل غائم إلى سقراط وجاليليو وآخرين، شكلوا خط العلم فى التاريخ البشرى.

وفى هذه السياقات يذكر جويس هذين العالمين: ابن سينا وابن رشد، على النحو التالى: (avcendas)(٣١) ثم يكرر (Ibn Sen)(٣٢) ثم يضيف (over Whois)(٣٣) ويقصد Avicenna و Averrose بالإنجليزية، وهما ابن سينا وابن رشد فى هذه اللغة (٣٤).

وقد يعد هذا اعترافاً، قلما يفعله جويس فى روايته، بفضل هذين العالمين المسلمين على العالم فى العلوم المختلفة والرؤى الفلسفية من ناحية، لكنه أمر ـ من ناحية أخرى ـ يضمن لجويس شهادة موضوعية؛ بحيث يبدو أنه كان موضوعياً ومعقولاً فى إشاراته للتراث العربى والإسلامى. بمعنى أنه ذكر ما له وما عليه، فلا يكون هجومه على الدين أو على كل الأديان هجوماً مقصوداً لا معنى له، ودليل ذلك أنه يعترف بفضل العلماء والفلاسفة من كل الأديان والجنسيات والعصور، لكن هذا التوهم أو الإيهام كان مكشوفاً ومرفوضاً.

على أية حال، فإن إشارات جويس إلى ابن سينا وابن رشد تعد من الجوانب الإيجابية القليلة التى تضمنها روايته. وليس هناك من إشارات إيجابية كثيرة حول التراث العربى والإسلامى، إلى جانب هاتين الإشارتين، سوى الإشارة إلى الشخصية الفذة للرسول، لا

بوصفه نبيا مرسلاً وإنما بوصفه رجل تاريخ عظيماً، مفكراً وقائداً وعبقرياً استطاع أن يغير وجه التاريخ الإنسانى.

ويضع جويس ابن سينا وابن رشد فى صف العلماء الذين يسيرون بخط مواز أو مناقض لصف أهل الدين والشرائع السماوية. وهذا هو الجانب التشويهى أو التحريفى الذى تنطوى عليه إشارة جويس إليهما، إذ لم يعرف عن ابن سينا أو ابن رشد العداء أو الرفض لا للدين الإسلامى ولا للأديان الأخرى، كما لم يسجل على الدين الإسلامى معاداته أو معاقبته لهما مثلما حدث مع سقراط وجاليليو وغيرهما.

لكن جويس، على عادته، يقول نصف الحقيقة أو جانباً من الصورة، وهو الجانب الذى يخدم غرضه وفكرته، ويتجاوز الجوانب الأخرى التى يعرفها هو بالتأكيد لمعرفته بما هو أبسط وأسهل منها. فهو كما يذكر أن الرسول تزوج أكثر من عشر نساء. ولم يقل شيئا عن طبيعة أو ظروف أو أعمار هؤلاء النساء، ليترك للخيال أن يتفاعل سلباً مع الصورة، فإنه يذكر ابن سينا وابن رشد فى سياق العلم الذى يناهض الدين ويحاربه ويتناقض معه منذ فجر التاريخ، لكنه لم يذكر أن هذا لم يكن الواقع أو الحقيقة فى حالة هذين العالمين. وهو أسلوب يتبعه جويس فى معظم روايته؛ حيث يذكر أو ينتقى أو يقتطع الجانب الذى يهواه أو يصب فى رؤيته ويترك كل ماعدا ذلك، ولذلك فكأنه يقول نصف الحقيقة أو ينقل جانباً من الصورة، وهذا قريب من التعبير الشائع الذى يحرّف معنى الآية: «ولا تقربوا الصلاة...»؛ إذ يتوقف القائل ولا يكمل الآية لتعنى شيئاً غير معناها الحقيقى. وقد فعل جويس مثل ذلك كثيراً، كما أشرنا فى مواطن عدة من هذه الدراسة.

الإشارات العربية والإسلامية فى «فنيجانزويك»

(مرتبة بحسب ذكرها فى الرواية)

الإشارة باللغة العربية «أو المقصود منها»	الإشارة باللغة الإنجليزية «أو المقصود منها»	الإشارة بلغة الرواية	الصفحة والسطر
الكعبة	Kaaba	Cubehous	١٣ /٥
جبل عرفات	Arafat mountain	Arafatas	١٤/٥
قريش	Quraych	Choruysh	١٥/٥
غير المسلمين	unqualified muslims	limsunkalifiedmuzz-lenimiissilehims	١٥/٥
حرس الحجر الأسود	gaurds of the black stone	blackguardise the whitestone	١٥/٥
المسواك «استخدام النبى (ص) للسواك»	Toothpick	Toothmick	١٨/٥
الصلوات الخمس (٣٥)	Five Prayers in Islam: at dawn, noon afternoon, sunset and at night	before we lump down upown our leatherbed and in the night and at feding of the stars	١٩/٥
النبى (ص)	Prophet	nabir	٢٠/٥

الإشارة باللغة العربية «أو المقصود منها»	الإشارة باللغة الإنجليزية «أو المقصود منها»	الإشارة بلغة الرواية	الصفحة والسطر
بدو الجبال (الرحل)	Bedouins of the mountain	Bedoueen the Jebel	٢٢/٥
الأنصار	The Helpers	ansarshelpers	٢٤/٥
ألف ليلة وليلة	One Thousand and one stories	One Thousand and nights	٢٧/٥
يأجوج ومأجوج (٣٦)	Gog and Magog	Agog and Magog	١٩/٦
معركة الجمل (٣٧)	The Camel battle	Camelery	٢٤/٩
عام ٥٦٦ ميلادي «مولد النبي تقريباً»		566 A. D.	٣٦/١٣
عبد الله (والد النبي)		Abdulah	٢/٣٤
رقم ١١١، عدد السور القرآنية التي أشار إليها جويس في «كتابه» أو السورة رقم ١١١ «اللهب» (٣٨)		a hundred and elevn	١٣/٣٨
حواء	Eve	Havvh	٣٠/٣٨
ألف ليلة وليلة	OneThousand and One Nights	althousand or one netional leaque	٣٣/٤١
شهرزاد	Shehrazad	Scherzarade	٤/٥١
فريضة الحج وتحريم لحم الخنزير	making pilgramage prohibiting Pigs	lesser pilgrimage had made Pats and Pigs, older inself	٢٩/٥١
الإسراء والمعراج اللذان استغرقا ليلة واحدة	Mohammad's ascension to heaven which took one night	to Spare for the Space of a world at time	٨/٥٢
هجرة الرسول «بداية التقويم الهجري»	exodus - emigration	hejrite	٣/٦٢
لا إله إلا الله (٣٩)	No God but Ullah	For ann the is but one liv.	١٣/٦٣
حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود (٤٠)		He could distinguish a white thread From a black	٢٥/٦٣
«اسلم تسلم» الجميع مسلمون	you must be muslim, everybody is	Aslimall - Muslim	١٢/٦٨
أربعون عاماً «عمر النبي (ص) عند بدء الرسالة»	Fourty years	Forty Steps	١٤/٦٨
معركة بدر	the batlle of (badder)	Padder	٢/٨٦
الملائكة والجن «الملائكة الذين حاربوا مع المسلمين في بدر» (٤١)	angels and Jinnis	Angels and Guinnes	١٣/٨٦
كافر	Unbeliever	Kaffir	١٥/٩٥
بيت المسلمين الجديد «المدينة» (٤٢)	Islam's new home	Islamatic hewhome	٩/٩٨
بلقيس «ملكة سبأ» (٤٣)	The Queen of Sheba	Bulkis	٢١/١٠٢
بسم الله الرحمن الرحيم	in the name of Ullah, the merciful, the compassionate	in the name of Annah the Allmziful the Eerliving	١/١٠٤
ماء زمزم (٤٤)	The holy water of in mecca	Stream of Zemzem	٧/١٠٥

الإشـارة باللغـة العـربيـة «أو المقصود منها»	الإشـارة باللغـة الإنجليـزية «أو المقصود منها»	الإشـارة بلغـة الرواية	الصفحة والسطر
عائشة «زوجة النبى» (ص) (٤٥)		Aysha	٧/١٠٥
أباً.. كان «يقصد بالنسبة إلى عائشة» (٤٦)	Father, he was	Fathe He's	٢٩/١٠٥
العنكبوت (٤٧)	Spider	Spider	١٦/١٠٨
القرآن كعمل أدبى (٤٨)	The Quran as Literature	Biddy Doran looked at Literature	٢٧/١١٢
رباعيات عمر الخيام	the quatrains of Omar Al- Khayyam	quarain of rubyjets	١١/١٢٢
عمر الخيام	Omar Al- Khayyam	K. M. O, mara	١٨/١٢٢
تكسير الأصنام بعد فتح مكة (٣٦٠) صنماً (٤٩) والخلاص منها.	destroying the idols by mohamad the prophet	cleared out three hundred sixty five idles to set up one all khalassal	٣٠/١٢٨
العنكبوت والحمامة فى غار حراء (٥٠)	the spider and the dove in hira cave	aspindler web Chockes the cavemouth of his unsightlines but the nestling that liven.. the cave	١٨/١٣١
الوصية أو خطبة الوداع للنبى (ص)	will	Wassia	٢٤/١٣١
ألف ليلة وليلة	A Thousand and One Nights	Thous and in one nightlight	٢٠/١٣٥
الله حىّ	Ullah is alive	Ann alive	١٩/١٣٩
سورة (ق) فى القرآن الكريم	The letter (Q)	qauff	٢٢/١٣٩
أهل الكهف حيث ناموا (٣٠٩) سنوات أو أكثر (٥١)	the cave people	three thirty and a hundred	٢/١٥٦
قرآن القاهرة	Cairo Quran	Kairo Koran	٩/١٧٧
فاطمة (ابنة النبى «ص»)	Fatima	Fatima	٣٠/٢٠٥
عائشة (زوجة النبى «ص»)	Aisha	Iyshe	٢٤/٢٠٧
صلاة النبى (ص)	prayers of the prophet	salat.. nabis	١/٢٣٥
الفاتحة	opening	Fateha	٢/٢٣٥
لا إله إلا الله	No God, But Ullah	Allah lah Lahlah lah	٨/٢٣٥
افتح يا سمسم	Open Sesame	Ephthah Cisamis	٦/٢٤٠
(على بابا والأربعين حرامى)	Ail Baba and the Fourty thieves	Ani mama and her Fierty Bustles	٤/٢٤٣
السلام عليكم	peace be upon you	Salamsalaim	١/٢٤٥
التوراة والقرآن «نحت الكلمتين» (٥٢)	torah and Quran	toran	١٠/٢٤٥
أديان	religions	Deans	٢٦/٢٤٨
عزرائيل	Azrael	Azrael	٧/٢٥٨
يوسف (النبى) أو سورة يوسف رقم (١٢)	Joseph	Yussive	١/٢٦٢
البتراء ـ المدينة الأثرية (٥٣)	Petra	Petra	١٢/٢٦٤
الهجرة أو سورة الحجرات رقم (٤٩)	exodus	Hegerite	١٠/٢٧٤
«محمد الأمى» ويتكلم «القرآن»	Mohammad the illiterate	Talking anan illitterettes	١٥/٢٨٤

الصفحة والسطر	الإشارة بلغة الرواية	الإشارة باللغة الإنجليزية «أو المقصود منها»	الإشارة باللغة العربية «أو المقصود منها»
٣٠/٢٩٧	mahametma	Mohammad and Fatima	محمد وفاطمة «نحت الكلمتين»
٣٣/٢٩٧	allaph Quaran's	God's Quran	كتاب الله
١٦/٣٠٤	to take a ride as long as from her to tomorrow	Mohammd's visit to heaven in one night	الإسراء والمعراج
١٢/٣٠٩	Ibdulin what of Himana	Abdullah, What about Amina	عبد الله.. ماذا عن آمنة «والدا الرسول»
٢٣/٣١٠	Nur	Light	سورة النور رقم (٢٤)
٢٠/٣١٢	maontte to his montone	Mohammad to his mountain	محمد في الجبل (في غار حراء) (٥٤)
٩/٣١٣	he was my Godfather		أن النبي «عراب» زيد
٢/٣١٥	Good marrams sagd God's will Zayd.	God's Will is a good goal	إرادة الله وأمره بزيد ـ أن يتزوج النبي من عائشة ـ
٣٤/٣١٧	mouttain haares	Hira Cave	غار حراء
٢٣/٣١٨	Taif	Taif	الطائف
٢٥/٣١٨	Youthrib	yathrib	يثرب
٢٢/٣١٩	Ali Slupa	Ali slept "the Calif"	علي بن أبي طالب نام (في فراش النبي «ص»)
٣٣/٣١٩	Omar	omar, the Calif	عمر بن الخطاب
٣٠/٣٥٣	they were precisely the Twelves of clocks, noon minutes noon seconds .At someseat by dawn break	muslim's prayers at dawn, noon, after noon, sunset and at night	الصلوات الخمس: الفجر والظهر والعصر والمغرب والعشاء
٤/٣٥٧	Bismilla	In the name of God	بسم الله
١٩/٣٥٧	of thousand kinds but one kind	A thousand and one nights	ألف ليلة وليلة
٣١/٣٦٧	shahrryar	Shahrayar	شهريار
٣١/٣٦٧	Lokman	Lokman	لقمان الحكيم وكذلك سورة لقمان
٣١/٣٦٩	Calif	Calif (the head of the Islamic State),	الخليفة
١٥/٣٨٩	Fatimilia - Familis, repeating herself.	The Fatimi era in Egypt or fatima the prophet's daughter.	العصر الفاطمي أو فاطمة ابنة النبي «ص» تعيد نفسها
١٧/٤١٨	moyhammlet and marhaba to your mount	Mohammad and Hamlet welcome in the mountain, where both received the "revelation"	محمد وهاملت «نحت كلمتين» مرحباً في الجبل، حيث تسلم كلاهما «الرسالة»
٦/٤٨٨	avcendas	Avicenna	ابن سينا (٥٥)
٧/٤٨٨	Ibn sen	Avicenna	ابن سينا (مكرر)
١٥/٤٨٨	over who is	Averroes	ابن رشد (٥٦)
٣٤/٤٨٨	the coughes and the itches and the minnies and the ratties	Q. K. M, R.	السور القرآنية التي تسمى أو تبدأ بالأحرف: ق، ن،(٥٧) .. إلى آخره
٧/٤٩٩	mahmato, mout	Mohammad's Death	موت محمد (ص) (٥٨)

الملاحظات:

١ - للتوسع في موضوع الاستشراق، يمكن الاطلاع على كتاب:
إدوارد سعيد: الاستشراق، الذي يعد واحداً من أهم الكتب في هذا الموضوع، ترجمة كمال أبو ديب عن الأصل الإنجليزي "Orientatlism" بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط٢ (١٩٨٤).

٢ - تنوعت الكتب التي تهاجم العرب والمسلمين قديماً وحديثاً ما بين الكتب الفلسفية والسياسية والدينية والأدبية والشعرية وغيرها. انظر كتاب إدوارد سعيد.

٣ - James Joyce: **Finnegans Wake,** N. Y. The Viking Press, 1971.
ولم تترجم الرواية إلى اللغة العربية لصعوبة (أو استحالة ذلك) بسبب لغاتها وأساليبها المعقدة، مع أن كتبه السابقة جميعاً قد ترجمت إلى العربية مثل **يولسيس، أهل دبلن، صورة الفنان في شبابه وغيرها**. وجهد طه محمود طه كبير في هذا المجال:
انظر كتابه: **موسوعة جيمس جويس** (١٩٧٥).

٤ - هنالك ثلاث دراسات جزئية مختصرة لبعض المفردات العربية التي وردت في فنيجانزويك وهي دراسة:
James Atherton: **The Books at the Wake.**
«الكتب في فنيجانزويك»، وقد أشار المؤلف إلى أن القرآن هو أحد الكتب الرئيسة التي استخدمها جويس في روايته. كما أن **ألف ليلة وليلة** من الكتب أيضاً التي وظفت في الرواية. لكنها دراسة عامة مختصرة وتصب في وجهة النظر الغربية السالبة تجاه العرب والمسلمين وحضارتهم ودينهم.
ثم كتاب: **هوامش على «فنيجانزويك»** R. McHugh: **Annotations to Finnegans Wake.**
وقد حاول المؤلف أن يترجم الرواية من اللغة الإنجليزية المحرفة والمعقدة التي كتبت بها إلى الإنجليزية المفهومة أو المفسرة. وفيما يتعلق بالتراث الإسلامي والعربي، فلم يقدم المترجم أي تحليل أو دراسة لهذا الموضوع. هذا إلى جانب إساءة الفهم في كثير من الكلمات العربية والمصطلحات فيما تعنيه بالعربية أو في الدين الإسلامي.
ثم دراستي المختصرة (باللغة الإنجليزية) عن المفردات العربية والإسلامية في الرواية، التي وعدت في مقدمتها أن أتناول الموضوع بشيء من التفصيل والتحليل فيما بعد. وها أنا أفعل ذلك في هذه الدراسة.
والواقع أن جميع الدراسات السابقة لا تقدم صورة وافية أو شبه وافية عن التراث الإسلامي والعربي في هذه الرواية. ومع أن هذه الدراسة تحاول استقصاء هذا الموضوع بشيء من التحليل والتفصيل، إلا أنها تظل دراسة أولية تحتاج إلى دراسات أخرى أشمل وأعمق وأكثر تفصيلاً.

٥ - مجلة آداب المستنصرية. عدد ٧٥٤، مجلد ١٧، بغداد (١٩٨٨)، ص ٢٣٩ Ahmed al - Zu'bi :**Arabic and Islamic Refernces in Finnegans Wake.**

٦ - انظر الكتب التالية عن جويس و «فنيجانزويك»:
Richard Ellman : **James Joyce,** Oxford 1959. Margot Norris : **The Decentered Universe of F.W.**London, John Hopkins, 1974.
وكذلك: موسوعة جيمس جويس لطه محمود طه (١٩٧٥).

٧ - R.McHugh: **Annotations to Finnegans Wake,** John Hopkins Univ. Press, Maryland, London, 1980.

٨ - انظر: موسوعة جيمس جويس لطه محمود طه - حيث يقول حين سُئل: لماذا كتبت هذه الرواية، فأجاب: لكي أشغل النقاد ثلاثمائة سنة بها (ص٥).

٩ - James Joyce: **Finnegans Wake,** p. 1.
حيث تبدأ الرواية على النحو التالي:
Riverrunn Adamandeve...etc.

١٠ - يذكر مثلا:
Issac, Christ, Mohammad, The Old Testement, The Koran, The Eddas...etc.

١١ - يذكر في الرواية أسماء لأكثر من ألفي نهر.

١٢ - **Finnegans Wake,** p. 235.

١٣ - يعقد مؤتمر في «دبلن» سنويا، بلد جويس، يسمى باسمه «مؤتمر جويس» لمتابعة البحوث والدراسات التي تدور حول كتاباته. وذكرت الباحثة المتخصصة بأدب جويس Margot Norris، عندما كانت تلقي علينا محاضراتها في جامعة متشجن بأمريكا، أنها قضت خمس سنوات في مدينة «دبلن» بشكل متواصل في أثناء إعداد رسالتها للدكتوراه عن جيمس جويس، وكانت تحضر «مؤتمر جويس» حتى تمكنت من إخراج كتابها عنه، الذي أشرنا إليه، وكانت تفضل أن تكون في المكان الذي ولد ونشأ فيه الكاتب لتتعرف الأماكن الكثيرة التي يذكرها في روايته في دبلن، ثم تلتقي شخصيات كثيرة يذكرها أيضاً وهكذا، وتشير إلى ذلك في كتابها المذكور.

١٤ - التاريخ كابوس . انظر **موسوعة جيمس جويس** لطه محمود طه، المقدمة، وكذلك فصل **«فنيجانزويك»**.
وانظر دراسة: Richard Ellman: **James Joyce,** London, Oxfoad Press, 1959.

١٥ - انظر دراسة «أثرتون» (كتب في فيجانزويك) (Books at the Wake)، حيث يشير إلى أهمية (ألف ليلة وليلة) بوصفها مصدراً من مصادر الرواية.

١٦ - Finnegans Wake, p. p. 31, 51.

"A Thousand and One nights"

١٧ - حيث يشار أحيانا إلى ألف ليلة وليلة بـ «ليال عربية» (Arabian Nights) إلى جانب ترجمتها الشائعة

١٨ - Finnegans Wake, P. 5

١٩ - وتجسد روايته يوليسيس "Ulysses" موقفه الوجودي الرفضي، وقد منعت هذه الرواية من النشر في أمريكا لأكثر من عشرين سنة لسبب: أخلاقي فكري... إلى غير ذلك.

٢٠ - انظر كتاب إدوارد سعيد: الاستشراق . ترجمة كمال أبو ديب (١٩٨٤).

وتظهر صورة «العربي» أو «المسلم» في كثير من وسائل الإعلام أو حتى الأعمال الفنية الغربية على شكل مخيف أو شرير أو سفاح أو بدائي.. وهكذا.

٢١ - Finnegans Wake, p. 13.

٢٢ - المصدر نفسه، ص١٣٥.

٢٣ - المصدر نفسه، ص ٢٤٠.

٢٤ - المصدر نفسه، ص ٢٤٣.

٢٥ - Books at the Wake, p. 206.

وربما لهذا السبب يشير جويس في الرواية إلى النبي محمد بكلمة منحوتة من محمد وهاملت ويكتبها "Moyhamlet" كما يرى Atherton ص ٢٠٦.

٢٦ - حيث يبحث بلوم «بطل» يوليسيس التائه عن وطن له، وهو شخصية يهودية مشردة، كما يسخر من المساجد الإسلامية بشكل لا أخلاقي في الرواية نفسها.

٢٧ - انظر: الأعمال الكاملة لـ: جيمس جويس في كتاب : موسوعة جيمس جويس: طه محمود طه، الكويت، وكالة المطبوعات (١٩٧٥).

Finnegans Wake,p. 264.

٢٨ - Annotations to F. W., p. 98.

٢٩ - Finnegans Wake, p. 122 .

٣٠ -

٣١ - المصدر نفسه، ص ٤٨٨ . وقد عاش ابن سينا بين عامي ٩٩٨ - ١٠٣٧م.

٣٢ - المصدر نفسه، ص ٤٤٨ .

٣٣ - المصدر نفسه، ص ٤٨٨ . وقد عاش ابن رشد بين عامي ١١٢٦ - ١١٩٨م.

٣٤ - انظر أيضا: Annotations to F. W.

حيث يذهب إلى هذا الرأي أيضا.

٣٥ - McHugh: Annotations, p.19.

حيث يرى هذا الرأي

٣٦ - انظر قصة «يأجوج ومأجوج» في: تفسير الجلالين، لجلال الدين المحلي وجلال الدين السيوطي، سورة «الكهف» مكتبة العلوم، بيروت، (د.ت)، ص ٤٠٠ .

٣٧ - انظر «معركة الجمل» في: مروج الذهب للمسعودي، دار الأندلس، بيروت١٩٨١، ص٣٥٧.

٣٨ - يرى ذلك «أثرتون»: James Atherton, Books at the Wake, p. 201.

٣٩ - انظر أيضا: Annotations to F. W., p. 63.

٤٠ - إشارة إلى الآية القرآنية في سورة «البقرة»، حيث يتوقف المسلمون عن الطعام والشراب إيذاناً ببدء الصيام في شهر رمضان.

٤١ - انظر : سورة «الأنفال» وسورة «آل عمران» في القرآن الكريم.

٤٢ - إشارة إلى هجرة الرسول وأصحابه من مكة إلى المدينة (البيت الإسلامي الجديد)، وليس صحيحاً ما ذهب إليه ماك هاف في Annotations، ص٩٨، من أن جويس يقصد أن المسلم يكتسب اسماً جديداً بعد دخوله الإسلام؛ إذ فهم newhome بلغة الرواية new name. والواقع أن سياق الرواية يشير إلى بدء الدعوة والهجرة وغزوة بدر، والبيت الجديد هو «المدينة» أي new home.

٤٣ - الإشارة هنا إلى بلقيس، ملكة سبأ في اليمن، وليست إلى امرئ القيس الشاعر الجاهلي كما يذهب ماك هاف في Annotations، ص١٠٢؛ إذ إن السياق لايدعم ذلك.

٤٤ - الإشارة هنا إلى ماء زمزم التي انفجرت بقدرة الله عند الكعبة عندما كان إسماعيل (عليه السلام) وأمه هاجر يموتان عطشاً بعد ذهاب إبراهيم (عليه السلام). انظر تفصيلات القصة في كتاب: أخبار مكة لأبي الوليد الأزرق، دار الألسن، مدريد، ص ٥٥.

٤٥ - انظر : ابن هشام في سيرة الرسول، ص ٤٣؛ حيث يشير إلى زواج النبي (ص) من عائشة، وكان في بداية الخمسينيات من عمره بينما كانت عائشة في التاسعة.

٤٦ - بلغة الرواية يحذف جويس حرف R من Father وهذا متكرر كثيراً، وفي السياق أن النبي كان كالأب بالنسبة إلى زوجه عائشة. الاحتمال الآخر أن Father قد تشير إلى «الفاتحة» في القرآن، لكن السياق يرجح التفسير الأول لحديث جويس عن علاقة «الأبوة» و «النبوة» وعائشة وفاطمة والنبي الزوج والأب. وجويس يهدف إلى «التجريح» في هذه الإشارات والنيل من النبي (ص) في سلوكه، وقد شرحنا هذه المسألة في ثنايا هذا البحث.

٤٧ ـ إشارة إلى قصة غار حراء، وكذلك سورة «العنكبوت» فى القرآن الكريم.

٤٨ ـ وجويس يتعجب هنا من أن النبى (ص) كان أمياً ولكن قرآنه عمل أدبى، فكيف يكون ذلك. وغرضه واضح فى ذلك وهو أن النبى لم يكن أمياً وإلا ما استطاع أن «يأتى» بهذا الكتاب الأدبى، على أساس أن جويس لا يؤمن بأن القرآن هو من عند الله. وقد ناقشنا ذلك سابقاً.

٤٩ ـ إشارة إلى تكسير الأصنام بعد فتح مكة وعددها ٣٦٠ صنماً. انظر تفصيلات ذلك فى **سيرة الرسول** لابن هشام، ص ٢٦٩.

٥٠ ـ انظر تفصيلات القصة فى **سيرة الرسول**، ص ١٠٨. وقد ناقشنا القصة سابقاً.

٥١ ـ انظر أيضاً: **Annotation to F. W**، ص١٦.

٥٢ ـ ينحت جويس هذه الكلمة Toran فى كلمتى Quran و Toran إلى جانب ذكر كثير من الكتب المقدسة وغيرها، يخلطها معاً بشكل تهكمى، حيث يعلق بقوله: Business و Commercial أى أمور للدعاية والتجارة... وهكذا (انظر ص ٢٤٨ من الرواية وبعدها).

٥٣ ـ يكرر ذكر «البتراء» ثلاث مرات فى صفحة واحدة.

٥٤ ـ يشير ماك هاف فى **Annotations** إلى أن جويس كتب اسم النبى محمد هنا باللغة الإيطالية حيث maometto تعنى Mohammad (ص ٣١٢).

٥٥ ـ ولابن سينا (٩٩٨م ـ ١٠٣٧م) أهمية خاصة لدى الغرب إلى جانب علومه المختلفة. وهى أن الغرب مدين له بترجمة كتاب أرسطو **فن الشعر** إلى العربية ثم أخذه الغرب عن العربية، وهو النص المترجم الوحيد الذى حفظ كتاب أرسطو «العظيم» انظر:

The New Columbia Encyclopedia, Ed. William Harris and Judith Levy, N. Y, and London, 1975, p. 196.

٥٦ ـ ابن رشد (١١٢٦ ـ ١١٩٨م)، ولا ينكر جويس أهمية علماء المسلمين على الرغم من أغراضه الأخرى (المشبوهة) كما أشرنا فى ثنايا الدراسة، انظر: المصدر السابق، ص١٩٥.

٥٧ ـ انظر أيضاً: **Annotations to F. W.**، ص٤٨٨.

٥٨ ـ إشارات كثيرة إلى موت «شخصيات» عدة، ومنها موت النبى (ص)، حيث تختفى بعد ذلك الإشارات إلى النبى أو الإسلام فى الرواية.

المصادر والمراجع

أ ـ العربية

١ ـ أبو الوليد الأزرق: **أخبار مكة**، دار الأنس، مدريد (د.ت).

٢ ـ ابن هشام: **سيرة الرسول**، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٨.

٣ ـ سعيد، إدوارد، **الاستشراق**، ترجمة: كمال أبو ديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية (١٩٨٤).

٤ ـ السيوطى: جلال الدين وجلال الدين المحلى: **تفسير الجلالين**، مكتبة العلوم، بيروت (د.ت).

٥ ـ المسعودى، أبو حسن: **مروج الذهب**، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١.

وكذلك:

ـ **القرآن الكريم**.

ـ **ألف ليلة وليلة**.

ب ـ الإنجليزية

1- Atherton , James **The Books at the Wake,** Southern Ilinois. Univ. Press, 1974.

2 - Joyce, James: **Finnegans Wake,** John The Viking, Press, N. Y., 1971.

3 - McHugh, R. **Annotations to Finnegans Wake,** Johns Hopkins Univ. Press. 1980.

4 - **The New Columbia Encyclopedia** - Ed. William Harris and Judith Levey, N. Y. and London, 1975.

التـــــراث
بين الحضور والغياب
خواطر معراجية

سليمان العطار *

التراث القومى ركام هائل. وهو جزء من ركام أكبر بكثير هو التراث الإنسانى، وهذا الركام يلوّن الثقافة المعاصرة بلونيه الأسود والأبيض، وبين اللونين تنبثق ألوان أخرى تشاركهما الوجود فى تشكيل الحاضر والمستقبل. البياض حضور لعناصر التراث الإيجابية أو غياب لعناصره السلبية، والسواد حضور لعناصر التراث السلبية أو غياب لعناصره الإيجابية. والأمر يحتاج لإيضاح لا يغرقنا فيما أسميه «الضياع العظيم» لهذه الأمة، لفشلها فى التحكم فى هذا الركام على المستويين القومى والإنسانى، مما أطلقه دون ضابط يسيطر على مجرى ثقافتنا اليوم، فصارت ثقافة مهزومة من داخلها لعقم جدلها مع الإنسان فى مقابل حيوية جدلها مع التراث دون تدخل فاعل من هذا الإنسان. وإذا صح التشبيه؛ فقد أصبحت الثقافة المعاصرة بحرا هائلا من الزواحف التى يسودها «ديناصور التراث»؛ ذلك الديناصور الذى يتغذى على عقل الإنسان صاحب تلك الثقافة.

* أستاذ الأدب الأندلسى، قسم اللغة العربية بآداب القاهرة .

والأبيض والأسود مفهومان ـ كما طرحناهما بين حضور عناصر من التراث وغياب أخرى ـ يؤديان إلى طرح شئ من الإيجابية ترتبط بمفهوم «الأبيض» بين تشكيل تميز الشخصية القومية وتهيئة انحلال هذا اللون الأبيض لألوان لا حصر لها من الجديد الحاضر والقابل، كما يؤديان إلى طرح شئ من السلبية ترتبط بمفهوم الأسود بين جمود تلك الشخصية القومية وانغلاقها فى مواجهة الآخر ورفضها للتغيير والجديد. والمواجهة الحقيقية لهذه الصورة هى جدل الإنسان مع التراث فى خصوبة يسيطر بها على اللونين الأسود والأبيض داخل ثقافته لصالحه ولصالح مستقبله؛ وهذه السيطرة أشبه بسيطرة الإنسان على الجاذبية الأرضية، بالانفلات منها بسرعة ذات عجلة معراجية أكبر من عجلة جذب الأرض.

*

هذه الفكرة المبدئية هى المدخل لمجموعة من الخواطر حول موضوع «المعراج»، وهى خواطر أقرب إلى العلمية، تمهد لدراسة جادة شرعت فى الإعداد لها منذ زمن بعيد؛ لأن الموضوع بالغ التشابك والتعقيد والأهمية، مادته غزيرة ومجال دورانه متسع.

موضوع المعراج يعالج سنويا فى عالمنا الإسلامى باحتفال يقوم على الخطب والمواعظ تحت مسمى «ليلة الإسراء». وذلك الاحتفال معالجة دينية حماسية تخلو من الفهم العميق لخطورة الموضوع فى التراث القومى؛ الأمر الذى يجعلنا نؤكد غياب الموضوع فى ثقافتنا الحديثة غيابا تاما، فلا يخلو هذا الاحتفال من التجاهل للمفهوم المجدد للحياة الذى يتضمنه المعراج؛ إذ يكتفى بالحديث عن الواقعة فى محورين: المحور الأول الذى درج عليه الوعاظ، هو محاولة إثبات صحة الإسراء والمعراج والبرهنة عبر الحواديت والحكايات عن واقعيته. ولا يفتأ الوعاظ كل يوم يحاولون إثبات صحة الرسالة ونسبة القرآن إلى الله وغيره من الوقائع الدينية، متناسين أنهم يحدثون المؤمنين الذين لا يتسرب إليهم الشك سواء فى كلية الدين أو فى تفاصيله. فخطابهم لا جدوى من ورائه عندما يدور حول هذا المحور. أما المحور الثانى، فهو التأكيد على أن المعراج معجزة للرسول تثبت صحة رسالته وأفضليته على الأنبياء، فيصب هذا المحور الثانى فى المحور الأول، ويدخل فى «تحصيل الحاصل»، ليمعن المعراج فى الغياب داخل الثقافة.

والغياب الثانى للمعراج فى ثقافتنا نابع عن غيبة استلهامه فى الإبداع الأدبى بل العلمى. فلا نجد عملا واحدا يعالج الموضوع معالجة فنية، فضلا عن غيابه فى خيال علمائنا فى عصر المعراج إلى الفضاء دون السماء.

فكلمة «الفضاء» اليوم من الناحية الدلالية أصبحت ذات أهمية قصوى فى دراسة دور المعراج فى التقدم العلمى نحو الملاحة فى الفضاء. فالكلمة تحل تدريجيا محل كلمة «السماء». إن الدراسة الدلالية تثبت أن معظم استعمالات «السماء» قد آلت إلى «الفضاء»، ولم يبق للسماء استعمال إلا فى الشعر والدين وعند بعض العامة عندما يتحدثون عن الجو فيقولون: «السماء صافية/ السماء مغيمّة.. إلخ». إن كشوف الفضاء الحديثة تحقيق على المستوى العام لحلم إنسانى لم يتحقق فى الماضى إلا على مستوى فردى للرسول الأمين، ثم لعدد من المتصوفة بشكل روحى يخالف المعراج الجسمى عند نبى الإسلام العظيم .ومن ثمّ، يصبح الآن مفهوم السماء، كما ورد فى الإسراء والمعراج، أكثر وضوحا لنا عن العصور القديمة. فهم قد امتزج عندهم مفهوم الفضاء كما نعرفه اليوم بمفهوم السماء الذى حدده وميزه بروز مصطلح الفضاء فى الحضارة المعاصرة. لقد انزاح الفضاء عن مفهوم السماء لتصير محدودة بعالم الملكوت أو بكلمات أوضح «عالم الغيب». فالسماء هى موضع العرش ومسكن الملائكة والأرواح وعالم البرزخ وطريق عروج النبى وحده، وليس المتصوفة، كما سوف نرى.

أما الغياب الثالث للمعراج فى ثقافتنا، فيتضح فى مكانة المعراج فى الدراسات الإنسانية العربية، ففى نهاية الأربعينيات تبدأ الدراسات الفولكلورية فى تناول تراثنا الشعبى، وتهتم بالسير الشعبية و«الحواديت» ثم الأغانى الشعبية، ولاتكاد تلتفت للنصوص البديعة والقيّمة لقصة الإسراء والمعراج؛ كأنها قد حسبتها نصًا دينيا يخلو من القيمة الجمالية ذات البنية الفولكلورية والأنثروبولوجية المفتوحة لمزيد من الإبداع عبر الإبداع فى تناص أنثروبولوجى لم يتنبه له فى النص الأدبى الشعبى العربى بعامة. ثم تظهر فى السبعينيات والثمانينيات مجموعة من الدراسات حول التصوف وحول العلاقات الأدبية المقارنة تتجاهل أيضا المعراج، إلا استثناءات تشير إليه أو تدور حوله، كأنها محاولات للتذكير بمنطقة متجاهلة من التراث، وتقوم على استعراض للقصة فى بعض مجالاتها، دون تعمق يفجر قضية المعراج ويفتح لها بابا فى ثقافتنا الحديثة.

وهذا الغياب للمعراج فى ثقافتنا الحديثة علامة سيميولوجية قد يكشف عن شحناتها الدلالية حضوره فى ثقافتنا الوسيطة وفى ثقافة الغرب الحديثة. وهو أيضا غياب لمساحة واسعة ومفتقدة من الأبيض لصالح بقعة لا تقل اتساعا من الأسود.

لقد كان حضور المعراج فى ثقافتنا الوسيطة على ثلاثة مستويات براقة، جعلت ترجمته إلى اللاتينية تتوازى زمنيا مع ترجمة العلوم، فكان أول عمل قصصى عربى إسلامى يترجم ويذاع فى الغرب الناهض المتعطش لأبيض التراث العالمى عامة والعربى خاصة.

المستوى الأول، هو المستوى الشعبى الذى التقط آى القرآن الكريم وأحاديث الرسول (ص) وجعل منها نواة لملحمة كبرى ينقل فيها واقعه الأرضى إلى عالم الملكوت؛ حيث تتكشف الحقائق فى ظل محكمة للقيم تكافئ القيم التى يحلم الناس بسيادتها مثل قيمة الصدق، وتعاقب القيم التى ضاق الناس بها مثل قيمة النفاق. ويكون نعيم الواقع الأرضى الذى يتمتع به فقط أصحاب القيم المعاقبة من نصيب الحالمين بالقيم المكافأة الذين يعانون على هذه الأرض عذابا يضاعفونه فى معراجهم لأصحاب النعيم المذكور. والصورة مقلوب للواقع الأرضى فى سماء العدالة التى ترى فى الرسول الأمين أثناء معراجه منتصرا للطبقة الشعبية، ومحققا لأحلامها فى ظل المثال الخلقى للإسلام كما يتصوره الشعب المسلم فى العصور الوسطى العربية.

أما المستوى الثانى لحضور المعراج، فكان على صعيد الإبداع الأدبى والفنى والعلمى. وهنا لا بد من الإشارة إلى مفهوم المعراج الرمزى: إنه انفلات من الجاذبية الأرضية نحو فضاء الكون، وهو أيضا انفلات من ظلام جهل الإنسان بنفسه إلى فضاء المعرفة بهذه النفس. ولإيضاح ذلك؛ يجدر بنا أن نخطط لمراحل معراجية لتاريخ الإنسان؛ فالمعراج الأول يتمثل فى اتجاه عكسى من هبوط آدم على الأرض ثم الإله المصرى توت فجلجامش؛ ثم مرحلة تالية يصير فيها المعراج دوريا بين السماء المنيرة وبطن الأرض المظلم وتمثله سفن الشمس التى ترقد اليوم بجوار الأهرام، ولعل براق الرسول (ص) له علاقة بمفهوم السفينة لتشابه اسمه مع جذر السفينة اللاتينى الذى ربما أخذه اللاتين فى السابق من لغات شرقية. أما المرحلة التالية، فهى خطية؛ فى اتجاه هابط ثم صاعد عند هبوط المسيح روحا من عند الله فى رحم مريم العذراء ثم صعوده مرفوعا جسما إلى السماء. أما المرحلة الأخيرة والباهرة، فقد بدأت بمعراج محمد(ص) انفلاتا من شد الأرض نحو سموات علا.

وهذه المرحلة الجديدة توقف عن البحث عن أصل الإنسان فى المراحل السابقة بالسفر فى ماضيه للانطلاق بحثا عن مستقبله، وإبحارا فى الكون تحصيلاً للمعرفة وطريقا إلى الله.

ومن هنا تظهر (رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد ثم (رسالة الغفران) للمعرى وكثير من الرحلات المثيرة

للمتصوفة مثل «رحلة ابن عربى نحو المدينة الفاضلة التى صنعت من نصف الطين الذى بقى من خلق آدم». هذه الأعمال الإبداعية الفردية البديعة قابلها على المستوى الشعبى اختراع بساط الريح والحصان المجنح، وغير ذلك من موتيفات الطيران والدخول فى عالم الغيب؛ حيث مسكن الجن فى الحواديت، خاصة فى (ألف ليلة وليلة) التى طورت ذلك أيضا فى الرحلة إلى مدينة النحاس الخفية وفى رحلات سندباد العجائبية.

هذا المستوى للإبداع الأدبى قابله على مستوى الإبداع الفنى أشكال المئذنة متعددة عناصر الصعود. أما على مستوى العلم، فتسجل أول محاولة ناجحة للطيران على يد عباس بن فرناس بقرطبة فى وقت مبكر، ولاشك فى قيمة المحاولة فى تاريخ الطيران، وأنها تمت تحت إنعاش الخيال المعراجى عند اكتمال الملحمة المعراجية فى النسخة الأندلسية لقصة الإسراء والمعراج، اكتمالا ينبئ بختام حضور المعراج فى ثقافتنا. ومن المدهش - فى اتفاق حزين - ضياع تلك النسخة فى أصلها العربى ثم القشتالى (الإسبانى)لتبقى فقط ترجمتها اللاتينية والفرنسية، لتشعل شرارة النهضة الأوروبية، كما سنرى.

أما المستوى الثالث لحضور المعراج فى العصور الوسطى العربية، فكان التصوف الذى حمل اسم «الطريق»؛ والكلمة تعنى طريق العروج إلى الله عبر السموات السبع التى عبرها الرسول فى معراجه بجسمه فاتحاً باب عبورها للمتصوفة بقلوبهم داخل قلوبهم. وأشهر العارجين هو ابن عربى.

وقد خصص ابن عربى كتابا للإسراء فى رسائله ثم كتابا للسفر، والسفر عنده معراج أيضا، ثم بعد ذلك لم يتوقف قط عن معالجة الموضوع نفسه فى فتوحاته وفصوص حكمه وعنقاء مغرب. وفى كل أعماله التى يتناول فيها المعراج، يشير إلى كتاب الإسراء كأنما هو العمدة فى تصميم فكرته الأساسية عن عروج المتصوف. ومعالجة ابن عربى للموضوع تنبثق من نظريته فى المعرفة التى جعلت أدوات المعرفة ثلاثاً: الحس والعقل والخيال. والخيال عنده يجمع بين الحس والعقل أو بين التجسيم والتجريد أو التشبيه والتنزيه، وهو قادر على كل شئ لكنه لا ينتج ولا يستقبل إلا الصور. ومن ثم احتفل ابن عربى بالصورة بوصفها نموذجا أمثل للمعرفة، وأرقى المعارف هى معرفة الله، ومعرفة الله لا تتحقق إلا بمعرفة النفس، فمن عرف نفسه عرف ربه.

ومعرفة النفس لا تتم إلا عبر أداة «الخيال» فنصل إلى «صورة النفس». فكيف هى صورة النفس؟ خلق الله آدم على صورته. فهل صورة النفس هى صورة الله؟ إسراء ابن عربى يجيب عن هذا السؤال فيكشف لنا عن عظمة الإنسان. لقد خلق الله أول ما خلق: العالم. وقد خلقه على صورته. فتضمن العالم صورته الذاتية وصورة الله. ثم خلق الله الإنسان على صورة العالم، فتضمنت صورة الإنسان صورته الذاتية وصورة العالم وصورة الله. وهكذا أصبحت صورة العالم وسيطا من ناحية يتضمن صورة الله، ومن ناحية أخرى هو متضمن فى صورة الإنسان. فالإسراء فى صورة الإنسان (ويقصد بالإسراء هنا المعراج لكنه معراج داخل النفس فصار إسراء) بالضرورة هو معراج فى العالم (فضاء الكون) نحو الله؛ أو لنقل معراج فى فضاء نموذج مصغر للكون داخل الإنسان الذى هو ملخص للعالم. وداخل الإنسان هو قلبه (نفسه). وفى القلب سموات سبع؛ فى كل سماء تتكشف مقدرة من قدرات الإنسان الخلاقة والمبدعة.

وهكذا يتحول معراج الرسول إلى طاقة كبرى عند الشعب وعند المبدعين فنانين وأدباء وعلماء، ثم عند المتصوفة. إن دور المعراج يتجاوز تصور الوعاظ عن معجزة تخرق الواقع لتثبت واقعة الرسالة التى لا تحتاج إلى إثبات أرسطى أمام ثبوتها الإيمانى الراسخ، ويتحول إلى معجزة واقعية تجاوز الواقع دائما عبر الإبداع والسعى نحو المعرفة وتكريم الإنسان الذى كرمه الله بنعمة الخيال والعقل بل الحس الذى تدعمه ذاكرة ديناميكية عاقلة.

وحضور المعراج فى العصور الوسطى العربية ارتبط بانهيار تدريجى فى القوة الاقتصادية والعسكرية والاجتماعية على امتداد العالم العربى، فلم يثمر الخطوة التالية نحو معراج قادم ينفلت من معراج سابق، لأن الانهيار الشامل المشار إليه كان يعمل على غيابه عندنا ليحضر عند الغرب الأوروبى الذى احتفظ بأكمل نسخة شعبية للمعراج باللاتينية والفرنسية ، بينما غابت النسخة العربية والإسبانية رمزا لظهور اللون الأسود والسلبية؛ أى الجمود والمحافظة والخضوع للتراث الطليق على حساب حرية الإنسان وانطلاقه ؛ كما أن الغرب عرف (التوابع والزوابع) ثم (رسالة الغفران) ثم (إسراءات ابن عربى ودوائره) ثم (ألف ليلة وليلة).

هذه المعرفة كانت حافز النهضة الأوروبية التى افتتحت العصر الحديث وتحول المعراج إلى انفلات من قبضة الكنيسة والعادات والتقاليد وتراث الكتب الصفراء. وظهر معراج دانتى؛ لقد استوحى دانتى فى (الكوميديا الإلهية) حضور المعراج فى العصور الوسطى العربية على كل المستويات الثلاثة التى أشرنا إليها. وانتقلت محاسبة القيم فى النسخة الشعبية العربية للإسراء والمعراج، بما تتضمن من خلق واقع طوبائى هو مقلوب لواقع الناس، إلى محاكمة تاريخية للواقع التاريخى «كما هو» فى إحساس مرهف بظهور المجتمع الحديث الذى يرى فى المصلحة العامة أساسا للتشريع والمحاسبة عقابا وثوابا.

لكن التأثير المدهش للمعراج الذى لم يتناوله الدارسون بعد، هو النهضة الفنية والعلمية والكشفية. إن رسوم ليوناردو دى فنشى وميكائيل أنجلو ورفائيل (صاحب لوحة مدرسة أثينا التى تضم ابن رشد شاهدا على الحضور الإسلامى والمعراجى) تقدم لنا صور المعراج فى فن التصوير؛ فقد تحولت سقوف الكنائس إلى عالم الملكوت كما صوره المعراج الإسلامى بعامة؛ إنها سموات المعراج استلهمها الرسامون كما استلهمها دانتى فى (الكوميديا الإلهية) التى يحق لنا أن نصحح ترجمتها إلى «الكوميديا السماوية» بمفهومنا اليوم للسماء المتحرر من مفهوم «الفضاء» . أما فى مجال العلم، فإن الكشوف الفلكية بداية لبلورة مفهوم الفضاء وفصله عن مفهوم السماء، كما أنها فتحت الباب نحو الكشوف الجغرافية لتكتمل صورة الكوكب الذى نعيش عليه كما اكتملت صورة الإنسان فى معراج المتصوفة المسلمين ثم تلامذتهم المسيحيين. وكما غاب تأثير المعراج فى أواخر العصور الوسطى العربية، يغيب فى إسبانيا بعد خروج العرب منها تدريجيا حتى تقع فى هوة الفقر والتخلف والهزيمة التى تصل ذروتها عام ١٨٩٨ عند هزيمتها أمام الولايات المتحدة الأمريكية وفقدانها آخر ممتلكاتها (كوبا والفلبين) . ولكن فى الأربعينيات تكتشف إسبانيا نفسها عبر اكتشافها تأثير المعراج العربى الإسبانى فى النهضة الأوروبية، وتحدث ضجة كبرى فى أوروبا لا يوقفها إلا اكتشاف النسخة اللاتينية للمعراج العربى الإسبانى التى عليها تعليقات بخط دانتى ثم نشر هذه النسخة . لقد كان ذلك بداية لانعتاق إسبانيا من المرحلة الإقطاعية وسيطة الملامح نحو الحداثة، ونحو عصر الفضاء .

وإذا ارتبطت النهضة الأوروبية بحضور المعراج؛ ألا يمكن أن نربط جمودنا ودوران نهضتنا حول نفسها بغياب المعراج . إن غيابه غيبة لإرادة الإنسان فى الانفلات من التراث؛ بطاقة يولدها التراث نفسه نحو بناء مستقبل يدرك الفرق بين الفضاء والسماء، ثم يدرك ما بينهما من قطيعة واتصال .

كرامات الصوفية

نص أدبى مضاد للتصوف

يوسف زيدان*

يتحدث الكثيرون عن تفرد نص (ألف ليلة وليلة) وخصوصيته، كأنه نسيج وحده لم يتكرر فى التراث العربى والعالمى، وهذا وهم كبير؛ فهناك نصان ـ على الأقل ـ فى التراث العربى وحده، يشاركان (ألف ليلة) فى الكثير من الخصائص: النص الأول هو (قصص المعراج) والنص الآخر (كرامات الصوفية)، ويعنينا منهما الآن: كرامات الصوفية.

إن التشابه الشديد، ووجوه المشاركة بين نصّى (ألف ليلة) و(كرامات الصوفية)، هما ما يظهر من خلال النظرة المقارنة التى تكشف ما بعضه: إن كلا النصين يجسد رؤية معينة للعالم، رؤية غير رسمية، صاغتها أحلام البسطاء وخبرات الأجيال المتعاقبة. وكلا النصين يبرز بقوة فى أزمنة القهر الاجتماعى والسياسى ـ بالذات ـ كأنه يحقق الأمنيات المستحيلة عن طريق الحكايات. وكلاهما حكايات دونت بصيغ متعددة تبرز قدرة الجماعة على الخلق المستمر، وكلاهما نبع من مخزون الخيال.

ومع أن (ألف ليلة) نالت الكثير من الاهتمام على مستوى البحث والدراسة ـ كما أظهرت الأعداد الثلاثة السابقة من «فصول» ـ إلا أن (كرامات الصوفية) لم تنل حتى الآن أى قدر من العناية، ففى حدود علمنا، لم يتوقف أحد من قبل أمامها لينظر إليها، لا من حيث هى تذييل هامشى على متن التصوف، وإنما من حيث هى نص مستقل تتجلى فيه بعض مظاهر (العقل) العربى/ الإسلامى. صحيح أن المداد سال حول الأصل الشرعى للكرامات [1]، وحول (حقيقة الكرامة) بين التأييد والتفنيد[2]، وحول مقارنة كرامات الصوفية المسلمين بكرامات قديسى النصارى[3].. لكن ذلك كله تم على هامش البحث العام فى التصوف، ولم يتناول نص

* باحث مصرى ، متخصص فى الفلسفة.

(الكرامات) فى استقلاليته - باعتباره جوهراً فى ذاته - وفى شروط تأسيسه وآليات بروزه وصياغته، وفى دلالاته المتنوعة وعلاقته بالواقع الزمنى، وغير ذلك من الأمور التى سنأمل فى إلقاء الضوء عليها عبر السطور التالية.

*

ارتبط نص (الكرامات) بسياقه التاريخى بأكثر مما ارتبط بالبنية العامة للتصوف ذاته، ففى المتون الصوفية المدونة قبل القرن الخامس الهجرى، لا تكاد الكرامات تظهر إلا بشكل نادر عابر، ففى أهم تأريخين لرجال التصوف فى هذه الفترة أعنى (حلية الأولياء) للأصبهانى و(طبقات الأولياء) لأبى عبدالرحمن السلمى؛ كان عماد التأريخ للشخصية هو ذكر تاريخ الوفاة وموطن المولد ومواطن السياحات، ثم الكثير من الأقوال المروية عن تلك الشخصية، مع ذكر سند الرواية - وتلك واحدة من ملامح علم الحديث النبوى الذى بدأ ازدهاره - آنذاك - ولم تكن أقوال الصوفى المترجم له، تخرج عن إطار الحكمة والزهد وتوجيه الآيات القرآنية نحو المضامين الروحية التى يهتم بها الصوفية. وبين التراجم قد تقابلنا - فى مرات قليلة - عبارة مثل: «له التصانيف المشهورة والكرامات الظاهرة».

ولعل أول من أفرد للكرامات عنواناً مستقلاً، هو القشيرى (المتوفى ٤٦٥ هجرية) حين أفرد ورقتين - فقط - من رسالته الشهيرة لهذا الموضوع، فأشار خلالهما إلى أن وقوع الكرامات للأولياء جائز، وأن الكرامات للأولياء والمعجزات للأنبياء، مع اختلاف الدرجة لا النوع! ثم أكد:

«لو لم يكن للولى كرامة ظاهرة عليه فى الدنيا، لم يقدح عدمها فى كونه ولياً، بخلاف الأنبياء فإنه يجب أن تكون لهم معجزات»(٤).

وهكذا لم ينظر للكرامة على أنها شرط من شروط التصوف، وهو المعنى الذى سيظل كبار الأولياء يؤكدونه طيلة تاريخ التصوف الممتد عبر القرون.

لكن الحال سوف يختلف بعد القرن السابع الهجرى، وحتى اليوم؛ إذ صارت الكرامات مبحثاً لاغنى عنه فى الكتابات الصوفية كافة، ولانكاد نجد صوفياً واحداً بلا كرامات، بل عمد مؤرخو التصوف المتأخرون إلى تراجم الأوائل، فوشحوها بالكرامات الباهرة. ثم تزايد الأمر حين أفردت للكرامات كتب مستقلة، أشهرها: (جامع كرامات الأولياء) للنبهانى و(بهجة الأسرار ومعدن الأنوار) للشطنوفى و(طبقات الأولياء) لابن الملقن، و(طبقات الخواص) للشرجى الزبيدى، بالإضافة إلى الكثير من أعمال اليافعى والنابلسى وغيرهما. والأكثر من ذلك، أنه صارت لدينا مؤلفات مستقلة تعالج شكلا معيناً من الكرامات، كمسألة القدرة على الانتقال من مكان إلى آخر، والوجود فى مكانين فى زمن واحد؛ وهو ما عالجه النابلسى فى رسالة مخطوطة له، عنوانها (المسلك الجلى فى حكم تطور الولى)! وهناك مخطوطة بدار الكتب المصرية تعالج نقطة أدق: إمكان حدوث الكرامة للولى بعد وفاته، وعنوان المخطوطة هو: (الماء الزلال فى إثبات الكرامات للأولياء بعد الانتقال)!

ولاشك فى أن هذا الانتشار الواسع للكرامات - بعد القرن السابع الهجرى - وطرحها على أنها أحد الشروط الأساسية للتصوف، وتأسيس نص مستقل مدون يستجمع شتات نصها الشفاهى السائد، هى أمور بحاجة إلى تفسير، أو بالأحرى، إلى تفسيرات تاريخية واجتماعية ونفسية:

من الناحية التاريخية، اختلفت أحوال الأمة بعد القرن السابع الهجرى عما كان سائداً من قبل. ففى القرن السابع، وبالتحديد: سنة ٦٥٦ هجرية، سقطت بغداد تحت أقدام المغول، لتسقط معها فكرة المركزية الحضارية وينفسح المجال أمام تأسيس كيانات إقليمية مستقلة.

وهنا حدث نوع من التسابق حول تأكيد هذه الكيانات لذاتها، فكان من ذلك عملية استكمال الذات المنفصلة، بما لها من أعلام الولاية والأولياء، فلم تعد (بغداد) مستقر كبار صوفية المسلمين كما كان الحال من قبل، وإنما صارت للولاية مراكز فى مصر واليمن والمغرب والبلاد الشرقية، وعاشت الجماعات الصوفية هناك فى ظل رعاية وتقدير من الحكام ـ وهو أمر لم يتوفر كثيراً قبل ذلك ـ ففى ظل حكام بنى رسول باليمن عاشت مدرسة الشيخ الجبرتى، وفى ظل المماليك اجتمع الصوفية بالإسكندرية، وفى ظل أسرة بركة خان المغولى عاشت مدرسة سيف الدين الباخرزى.. وغير ذلك؛ وكان من وسائل إبراز معالم الولاية فى كل منطقة، المبالغة فى نسبة الكرامات لأوليائها المحليين؛ حتى إذا جاء القرن الثامن الهجرى، اختفت تماماً فكرة (القطب) من الممارسات الصوفية، ولم يظهر بعد أبى الحسن الشاذلى المتوفى سنة ٦٥٦هجرية (سنة سقوط بغداد) من تنسب إليه القطبية، التى هى مرتبة فى تسلسل المقامات ومراتب الأولياء، ذلك أن الهيراركية السياسية التى سقطت فى بغداد، سقط معها التصور الهيراركى (الهرمى) لمراتب الأولياء فى الكون، ولم يعد هناك إلا الأولياء المحليون الذين لا تتأكد مكانتهم وفقاً لمكانهم فى المراتب التصاعدية للولاية المطلقة (الرقباء ـ النقباء ـ الأبدال ـ الإمامان ـ القطب) وإنما ترتقى مكانتهم ـ عند الناس ـ بمقدار ما يروى عنهم من كرامات.

ومن الناحية الاجتماعية، اتسم التصوف بعد القرن السابع الهجرى بالطابع الجماعى المتمثل فى الفرق الصوفية، وازداد اقتراب التصوف من العامة والبسطاء. وإذا كانت المراجع تقول إن أوائل الصوفية، من أمثال البسطامى والجنيد والخراز، كانت لهم طرق صوفية (الطيفورية ـ الجنيدية ـ الخرازية) إلا أن الوقائع تقول إن الحياة الصوفية الجماعية لم تنتشر إلا فى القرن السابع الهجرى، ولم يكن لكبار الصوفية قبل ذلك (طرق) بالمعنى الاصطلاحى [٥]، وإنما دخل أوائل الصوفية فى سند الطرق المتأخرة، وهى تثبت نسبها إلى النبى ـ صلى الله عليه وسلم ـ فيما يعرف فى المصطلح الصوفى باسم: السلسلة [٦]. وفى مقابل خروج أوائل الصوفية إلى الفلوات ومجاهداتهم العنيفة فى البادية وخلواتهم فى الصحارى، عاش الصوفية المتأخرون فى المدن، وجعلوا للخلوة مدة معلومة ـ تسمى الأربعينية ـ يتخلى فيها المريد لمدة أربعين يوماً؛ مما جعل احتكاك الأولياء بالعامة أوثق، وفى هذه الحالة، كان من الطبيعى أن تروج أحاديث الكرامات وتتناقلها ألسنة العوام.

ومن الناحية النفسية، فقد بدأت أحوال الأمة فى التدهور منذ القرن الثامن الهجرى، وظلت السنون تنقل المسلمين من سيئ إلى أسوأ ـ على المستوى العام ـ مما ولد فى النفوس إحساساً بفوضى العالم وقتامته، وأن الضرورة لا تحكم العالم (وإلا كان المسلمون ـ بالضرورة ـ هم أسياد العالم). ولما انتفت الضرورة، وتزعزعت الحتمية التى تحكم العالم؛ انفسح المجال لرؤية الواقع من نافذة الحلم الذى تجسده الكرامة، ولم يعد المستحيل بعيداً عن متناول اليد العاجزة عن تناول الأشياء فى الواقع، فناولتها الكرامات كل شئ فى الخيال.

*

والكرامة هى خرق للعادة، يقع لهؤلاء الأولياء الذين خرقوا عادة الخلق فى مخالفة النفوس والتقرب إلى الله، خرقوا العادة حتى صار لهم خرق العوائد عادة (وتلك عبارة صوفية مأثورة). وقد اتخذ هذا «الخرق» أشكالاً محددة، جعلها اليافعى فى عشرة أنواع أصلية [٧]، وزادها النبهانى لتبلغ خمسة وعشرين نوعاً أصلياً، ومالاحصر له من أنواع فرعية [٨]. فمن ذلك: إحياء الموتى! يروى اليافعى:

«أخبرنى بعض أهل العلم والصلاح ممن اعتقده من بلاد المغرب بإسناده أنه توفى

بعض أصحاب الشيخ الكبير العارف بالله يوسف الدهمانى رضى الله عنه، فجزع عليه أهله، فلما رأى الشيخ المذكور شدة جزعهم، جاء إلى الميت وقال له «قم بإذن الله تعالى» فقام وعاش بعد ذلك ما شاء الله من الزمان؛ وسمعت من غير واحد، وقوع مثل هذه القصة من شيخين من شيوخ اليمن.. فأحد الشخصين المذكورين رأى ميتاً محمولاً يعرفه، وكان بين يديه طعام فأقسم بالله إنه لا يأكل من ذلك الطعام حتى يأتى ذلك الميت ويأكل منه، فحيى بإذن الله، ثم أتى إليه فأكل. والشيخ الثانى وقف على ميت فى مسجد وكانت قد جرت له معه قضية، فقال «وعزتك يارب لئن لم تحيه لأكونن جباراً فى الأرض فأحياه الله عز وجل»(٩).

وقد نقلت هنا نص الرواية ـ بحروفه ـ ليكون محلاً لتأمل صيغة معينة من صيغ الكرامات، صيغة تكشف عند تحليلها أموراً، منها: ذلك الاستدعاء غير المباشر للنص القرآنى والتناص المباشر معه فى استخدام الراوى ـ اليافعى ـ عدة مرات لتعبير «بإذن الله»؛ ففى القرآن الكريم عدة وقائع لإحياء الموتى (قصة أهل الكهف ـ النبى إبراهيم والطيور الأربعة ـ السيد المسيح .. إلخ)، وهى وقائع تحضر بشكل غير مباشر، لتستحضر الشخصيات القرآنية وتجعلها فى حالة من التوازى المضمر مع صاحب الكرامة بقصد إبرازه ـ كما فى التصريح باسمه: الدهمانى، وهو صوفى غير معروف ـ أو بقصد إظهار القدرة الخارقة للأولياء بعامة، كما فى حالة الشخصيتين المجهولتين. وكل ذلك يتم من خلال التوازى مع المضمون القرآنى، ثم من خلال التناص المباشر مع الصيغة القرآنية التى تكررت فى كل مرة يحيا فيها الموتى «بإذن الله» والتى حرص الراوى على تكرارها عقب كل مرة يعود فيها الميت إلى الحياة، بإذن الله، فيكون الولى هو الفاعل الأصغر الذى تتكئ كرامته على قدرة الله الذى هو الفاعل الأكبر. وبذلك تتأكد الواقعة وتكتسى بقدر من اليقين. لكن يقين الــراوى ـ على ما يبدو ـ لا يزال غير تام! وذلك ما يعكسه هذا القلق البادى فى عملية التقطيع اللفظى وازدياد التقديم والتأخير فى السطر الأول من النص: أخبرنى/ بعض أهل العلم والصلاح / ممن اعتقده / من بلاد المغرب / بإسنادها أنه توفى .. إلخ. ويكاد النص ـ فى جملته ـ يبلغ بما يحويه من واقعية سحرية حد العبث، فهو لا يقدم تبريراً معقولاً للحدث الخارق. ففى القرآن الكريم، كانت الوقائع مبررة، والحكمة من ورائها ظاهرة، فقد أمات الله الفتية فى الكهف ثم أحياهم، ليخلصهم من زمن قاس وليجعل منهم آية للناس تدلهم على حق البعث والنشور؛ وأحيا الله الطير لإبراهيم عليه السلام بطلب منه: «رب أرنى كيف تحيى الموتى .. ليطمئن قلبى»(١٠). وكذلك الأمر فى شأن «الذى مر على قرية وهى خاوية على عروشها فقال أنّى يحيى هذه الله بعد موتها، فأماته الله مائة عام ثم بعثه»(١١). وقد أحيا الله الموتى لعيسى عليه السلام كى تتأكد نبوته بالمعجزة. أما فى نص اليافعى، فليس ثمة تبريرات كافية، فالشيخ الدهمانى يحيى الميت لمجرد أن أهله جزعوا ـ ومتى كان الأهل لا يجزعون لفراق موتاهم ـ والشخصان المجهولان يرفض أحدهما الأكل حتى يحيا الميت، كأن رفض الأكل عمل عظيم، والآخر يهدد بأن يكون جباراً فى الأرض إذا لم يبعث الميت الذى «كانت قد جرت له معه قضية»، ولا أظن هذا الوقوف ـ فى النص ـ عند حدود العبثية، إلا انعكاساً لإحساس الراوى، أو إحساس الذين دوّن الراوى نصّهم الشفاهى، بعبث العالم.

وبقية الأنواع التى صنّف اليافعى والنبهانى الكرامات فيها، وهى: كلام الموتى ـ انفلاق البحر والمشى فيه ـ انقلاب أعيان الموجودات كتحوُّل الخمر إلى سمن ـ

انزواء الأرض وطى المكان ـ معرفة وقائع المستقبل ـ كلام الجمادات والحيوانات ـ طىّ الزمان ـ إبراء العلل ـ استجابة الدعاء ـ الاطلاع على ذخائر الأرض وكنوزها .. إلخ؛ وقد ذكر النبهانى نوعاً عجيباً، هو بنص تعبيره: القدرة على تناول الكثير من الغذاء [١٢]. وهذا النوع من شأنه أن يستوقفنا، خاصةً أن أنواعاً أخرى ـ أصلية وفرعية ـ تعلقت أيضا بالطعام! مع أن البنية العامة للتصوف تقوم بكاملها على قاعدة الزهد، ومن الزهد (الجوع) الذى حظى باهتمام أوائل الصوفية باعتباره طريقاً من طرق الزهد والمجاهدة؛ وقد تناقلت متون التصوف حكايات كثيرة عن تجويع أئمة التصوف أنفسهم، بل إن مدرسة كاملة فى التصوف ـ أسسها أبو سليمان الدارانى فى الشام ـ كانت تعرف باسم (الجوعية). وقد استقر فى الوجدان الصوفى منذ وقت مبكر مبدأ يقول: ما صار الأبدال (الأولياء) أبدالاً إلا بأربع خصال: الجوع والسهر والصمت والخلوة.

كيف تسنى ـ إذن ـ للكرامات أن تسرف فى تجسيد اللامعقول المتعلق بالأكل بالذات؟ ولماذا اشتهرت الكرامات عن غير واحد من الصوفية استطاع أن يأتى بفاكهة الصيف فى الشتاء، وبالعكس؟ (طبعاً قبل ظهور الثلاجات!)، ولماذا يدخل «الطعام» فى البناء الدرامى للكثير من أنواع الكرامات الأخرى، كإحياء الموتى الذى رويت فيه الكثير من الكرامات حول الصوفى الذى يأكل الدجاجة، ثم بعد فراغه منها يقول: «قومى بإذن الله» فتقوم وقد اكتست عظامها باللحم والريش مرةً أخرى. بل السؤال الأهم: كيف يمكن للصوفى الذى هو علامة على الزهد، أن تكون كرامته فى القدرة على تناول الكثير من الغذاء؟

إن هذه التساؤلات تقودنا إلى القول بأن الكرامات لم تؤسس ـ فحسب ـ نصاً مستقلاً عن التصوف، وإنما هى تحولت تدريجياً إلى نص (مضاد) للتصوف، بقدر ما هو نص (متوافق) مع السياق التاريخى الذى أنتجه! فإذا كانت استقلالية نص «الكرامة» بادية فى عدم كونها شهادة على الولاية، وفى عدم وقوف كبار الصوفية كثيراً عندها، فإن «التضاد» يتجلى فى مخالفة دلالة الكرامة لقواعد التصوف بصدد مسألة الطعام، بل الأكثر من ذلك، بصدد التعامل مع العالم. ففى الحين الذى يؤسس التصوف فيه لذاته على قاعدة الفقه (وقد كان أغلب الصوفية فقهاءً، وما زال أغلبهم)، والفقه يعتمد على الواقعية، فإن نص الكرامات يؤسس ذاته على قاعدة المفارقة Paradox القائمة على الخيال. ومع ذلك فنص الكرامات «متوافق» مع سياقه التاريخى، ففى أزمنة الفقر والجوع؛ حيث تدهورت الأحوال الاقتصادية فى ديار المسلمين وانتشرت الأوبئة والمجاعات (ذات مرة فتك الوباء والجوع بنصف أهل مصر)، جاءت الكرامات تجسيداً للحلم الجماعى فى إبراء العلل وتوفير الطعام وتحقيق القدرة الخارقة فى تناوله. ولم يقف الأمر بالكرامات عند مسألة الإشباع فى الأكل وحده، بل تعداه إلى الإشباع الجنسى والفحولة الخارقة، حيث يروى عن بعض أئمة التصوف ـ ممن أنهكتهم المجاهدات ـ أنه احتلم فى ليلة واحدة خمسين مرة [١٣].

*

ومن الأمثلة الجيدة التى يمكن أن تلقى الضوء على آليات صنع الكرامة وصياغة الأسطورة فيها، ذلك المثال الذى قابلناه ونحن بصدد البحث فى حياة الصوفى نجم الدين كبرى [١٤] ـ المتوفى ٦١٨هجرية ـ حيث يروى الشعرانى والنبهانى عنه، بعد وفاته بثلاثة قرون، ما نصه:

«نجم الدين الكبرى أحد أئمة الصوفية وأكابر الأولياء وسادات الأصفياء، من كراماته رضى الله عنه أن ملك المغول لما جاء لخراب بغداد، وقف خارج بغداد وقال «إنى أشم فى هذا البلد رائحة محمدى كبير»، فاستأذنوه»، فقال الشيخ نجم الدين «ليدخل»، يضرب هذه

الرقبة، ثم يضرب رقبة فلان وفلان ثم ثلثى أهل البلد، جف القلم بما هو كائن» فكان كما قال». ذكره الشعرانى فى (المنن).

وقال الشعرانى أيضاً فى (الأجوبة المرضية):

«جاء الشيخ فخر الدين الرازى يطلب الطريق على يد الشيخ نجم الدين الكبرى، فى ألف طالب يمشون وراءه من بلاد الرى، فبلغ ذلك الشيخ نجم الدين، فقال «إنه لا يطيق الطريق»، فلما وصل إلى رباط الشيخ بطلبته، ظن الناس أن الشيخ يقوم له ويمشى خطوات، فلم يتحرك له، فلما سلم عليه قال «يا أخى، ما أقدمك إلى بلادنا؟» فقال «جئت أطلب الطريق إلى الله تعالى» فقال له الشيخ «لا تطيق ذلك». فقال «بل أطيق إن شاء الله تعالى» فراجعه مرات، والشيخ فخر الدين يأبى إلا أن يتتلمذ له، فقال الشيخ نجم الدين للنقيب «أدخله هذه الخلوة وقل له يشتغل بالله تعالى» فدخل، فتوجه الشيخ نجم الدين إلى الله، فسلبه جميع ما كان معه من العلوم، فلما شعر بذلك، صاح بأعلى صوته «لا أطيق، لا أطيق»، فأخرجه الشيخ وقال له: «أعجبنى صدقك» وقال له «يا فخر الدين، كيف تطلب الطريق إلى الله مع حبك للرياسة على الأقران وتكبرك عليهم..»، فبكى الشيخ فخر الدين ـ الرازى ـ وقال: «قد خسرنا وفاز غيرنا» فقال له الشيخ: «قد صرت من معارفنا، وكنا نود أن تكون من أصحابنا، فلم يقدر ذلك؛ اذهب إلى بلادك بسلام». انتهى(١٥).

فى هذا النص المشتمل على كرامتين، تتضح جملة آليات خاصة بصناعة الكرامة، أولاها: الاستناد إلى واقعة معينة ثم التحليق بها فى عالم الخيال عبر عملية تراكمية من التطوير الفانتازى للواقعة الأصلية؛ ذلك أن نجم الدين كبرى اصطدم بالفعل بالتتار، والتقى فعلاً بفخر الدين الرازى، لكن هذا الاصطدام وذلك اللقاء كانا شيئاً آخر يختلف تماماً عما ترويه الكرامة(١٦) وثانيتها: المفارقة التامة لكل الحتميات والقواعد الراسخة بما فيها من حتميات وقواعد التصوف والتاريخ، ففى الحكاية الأولى لم يتوقف رواة الكرامة أمام حقائق التاريخ المشهورة، تلك الحقائق التى تقول إن الشيخ نجم الدين استشهد سنة ٦١٨ هجرية قبل دخول المغول بغداد سنة ٦٥٦ هجرية، وإنه لم يستوطن بغداد أصلاً وإنما كان يعيش بخوارزم وفيها كانت وفاته الدرامية العنيفة؛ وفى الحكاية الأخرى لم يتوقف الرواة أمام الحقائق المؤكدة أن فخر الدين الرازى لم يؤثر عنه النزوع إلى التصوف، ولم يترك المترجمون له أية واقعة من وقائع حياته دون تسجيل (ولم يذكر أحدهم أنه دخل الخلوة يوماً)، كما أن القاعدة تقول «إن الله لا ينتزع العلم انتزاعاً». وتقول قاعدة أخرى ـ صوفية ـ إن الذى يأتى لطلب الطريق لا يأتى ومعه ألف من تلاميذه! ومع ذلك، فنص الكرامة يتجاوز كل هذه الحقائق المشهورة المستقرة، ليؤسس ذاته تأسيساً روائياً لا يعتد بقيمة الصدق ولا الاتساق التاريخى. وثالثتها: تفريغ الأشخاص من محتواهم الفعلى وإعادة إنتاجهم فى ثوب جديد، بحيث يصير «هولاكو»، ذلك الرعوى العنيف الذى مزق أشلاء المسلمين وخرب الديار، شخصاً شفافاً تصل شفافيته إلى حد أن «يشم رائحة محمدى كبير داخل أسوار بغداد» وهو خارجها! بل يصل به الأدب، الجم، أنه يرسل إلى ذلك المحمدى الكبير ـ نجم الدين كبرى ـ ليستأذنه فى دخول بغداد التى استباحها هولاكو فى واحدة من أعمق لحظات التاريخ الإنسانى بؤساً وشراسة! وكذلك الأمر بالنسبة إلى فخر الدين الرازى المعروف بشدة اعتداده بذاته، تأتى الكرامة لتصوغه شخصاً متواضعاً، معترفاً، متأدباً مع الشيوخ. ورابعتها: النسج على منوال القصص القرآنى، والتوازى مع قصة موسى والعبد الصالح (الخضر) كما وردت فى سورة «الكهف»، فنرى الرازى يماثل «موسى»

الذى يمتلك العلم الظاهر، لكنه يسعى لنجم الدين كبرى المماثل للعبد الصالح (الخضر) صاحب العلم الباطن، فلا تتم الصحبة بينهما؛ لاتساع البون بين علمى الظاهر والباطن. وخامستها: تكثيف الصورة وصياغة الحوادث فى أسلوب سهل منساب لا يشكو الترهل؛ بحيث لا يستخدم الراوى اللفظ الغريب أو التعبير المستغرب الذى من شأنه أن يستوقف المتلقى أمام اللغة فيحول دون الاستسلام التام للمضمون والمحتوى المراد إيصاله.

*

وأكثر شخصية فى تاريخ الإسلام حظيت بالكرامات، شخصية الإمام عبدالقادر الجيلانى، الفقيه الحنبلى، شيخ الطريقة القادرية، المتوفى ببغداد سنة ٥٦١هجرية. ومع أن الإمام الجيلانى لم يتوقف فى كتبه المعروفة عند موضوع الكرامات إلا وقوفاً عابراً، ولم يولها الكثير من اهتمامه، إلا أن العوام والخواص تناقلوا بعد وفاة الإمام قدراً هائلاً من الكرامات المنسوبة إليه، حتى رويت عبارة عن غير واحد من أعلام الإسلام، تقول العبارة: «ما نقلت الكرامات عن أحد بالتواتر، إلا عن الشيخ عبدالقادر».

وبالإضافة إلى كون الإمام هو صاحب أوفر نصيب من الكرامات، فهو أيضاً صاحب أكبر عدد من التراجم المفردة فى تاريخ الإسلام؛ فقد أفرد لترجمته ٢٨ كتاباً ـ أو يزيد[١٧] ـ لا يخلو كتاب منها من المزيد من الكرامات، مما دفع الخوانسارى إلى تسجيل الملاحظة الآتية وهو يترجم للجيلانى. يقول الخوانسارى:

«إن العامة فتحوا له ـ للجيلانى ـ فى سوق التصنع والمخادعة دكاناً فوق كل دكان، ونسبوا إليه خوارق عادات عجيبات، لا يصدقها إلا من كان من جملة البلداء، ولا يخفى على المسلم العاقل أن مقولة الكرامات إما حماقة أو جنون»[١٨].

ولعل هذا الرأى الناقد هو مادفع الشيخ محمد المكى ابن عزوز إلى تأليف كتابه (السيف الربانى فى عنق المعترض على الغوث الجيلانى)[١٩].

وأشهر موسوعة لكرامات الجيلانى، هى كتاب الشطنوفى (بهجة الأسرار ومعدن الأنوار)، وهو كتاب مطبوع، لا يدانى إحاطته وعجائبيته إلا كتاب آخر ـ مخطوط ـ لليافعى، عنوانه (خلاصة المفاخر فى ترجمة الشيخ عبدالقادر)[٢٠]. والكتابان، معاً، يحويان مادة هائلة فى مسألة الكرامات، مادة تحتاج للمزيد من عمليات النقد والتحليل والمتابعة لتطور البنية العامة لنص الكرامات، ذلك النص المستقل. ولنتخذ من كتاب الشطنوفى مثالاً، نتتبعه بشئ من التحليل. يقول الشطنوفى[٢١]:

«أخبرنا الشيخ أبو محمد على بن أزدمر (لعل الصواب: أيدمر) المحمدى وأبو محمد عبدالواحد بن صالح بن يحيى القرشى البغدادى الحنبلى، بالقاهرة سنة ثلاث وسبعين وستمائة، قالا: أخبرنا الشيخ محيى الدين أبو عبدالله محمد بن على بن خالد البغدادى المعروف بالتوحيدى، ببغداد سنة إحدى وأربعين وستمائة، قال: أخبرنا الشريف أبو القاسم هبة الله بن عبدالله بن أحمد الخطيب المعروف بابن المنصورى ببغداد سنة ثلاث وعشرين وستمائة، قال أخبرنا الشيخان، القدوة أبو مسعود أحمد بن أبى بكر الحريمى العطار، والشيخ القدوة أبو عبدالله محمد بن قائد الأوانى سنة إحدى وثمانين وخمسمائة، قالا:

تكلم الشيخ «صدقة البغدادى» رضى الله عنه بكلام أنكرعليه فيه بطريق الشرع، فطولع به إلى الخليفة، فأمر بإحضاره إلى باب المتولى وتعزيره، فلما أحضروه وكشف رأسه، صاح خادمه «واشيخاه» فشلت يد الذى هم بضربه، وألقى الله سبحانه وتعالى الهيبة فى قلب المتولى عليه، فطالع الوزير

بذلك إلى الخليفة، فألقى الله سبحانه وتعالى الهيبة فى قلب الخليفة، فأمر بإطلاقه، فدخل إلى رباط الشيخ عبدالقادر - رضى الله عنه - فوجد المشايخ والناس جلوساً ينظرون خروج الشيخ ليتكلم عليهم، فجاء فجلس بين المشايخ، فلما صعد الشيخ - الجيلانى - على الكرسى، لم يتكلم، ولم يأمر القارئ بالقراءة، وأخذ الناس وجد عظيم وداخلهم أمر جليل، فقال الشيخ «صدقة» فى نفسه: الشيخ لم يتكلم، والقارئ لم يقرأ، فمم هذا الوجد؟ فالتفت الشيخ إلى جهته وقال: يا هذا، جاء لى مريد من بيت المقدس إلى هنا فى خطوة، وتاب على يدى، والحاضرون اليوم فى ضيافته! فقال الشيخ «صدقة» فى نفسه: من تكون خطوته من بيت المقدس إلى بغداد، فمم يتوب؟ وما احتياجه إلى الشيخ؟ فالتفت الشيخ إلى جهته وقال: يا هذا، يتوب من الخطو فى الهواء، فلا يرجع إليه، ويحتاج أن أعلمه الطريق إلى محبة الله عز وجل؛ ثم قال:

أنا سيفى مشهور
وقوسى موتور
ونبالى مفوقة، وسهامى صائبة، ورمحى مصوب
وفرسى مسرج
أنا نار الله الموقدة
أنا سلاب الأحوال
أنا بحر بلا ساحل
أنا دليل الوقت
أنا المتكلم فى غيرى
أنا المحفوظ، أنا الملحوظ، أنا المحظوظ
يا صوام، ياقوام.. يا أهل الجبال
دكت جبالكم
يا أهل الصوامع.. هدت صوامعكم
أقبلوا إلى أمر من أمر الله
أنا أمر من أمر الله
يابنيات الطريق، يا رجال، يا أبطال، يا أطفال
هلموا وخذوا عن البحر الذى لا ساحل له
ياعزيز، أنت واحد فى السماء وأنا واحد فى الأرض
يقال لى بين الليل والنهار سبعين مرة:
وأنا اخترتك لنفسى، ولتصنع على عينى
يقال لى:
يا عبدالقادر تكلم يسمع منك
يقال لى:
ياعبدالقادر بحقى عليك كل
بحقى عليك اشرب
بحقى عليك تكلم
وأمنتك من الردى»[٢٢]

*

إن هذه الرواية التى يقدمها الشطنوفى، تمثل مرحلة متقدمة من تطور نص (الكرامات)، وتبلغ درجة عالية من التركيب والكثافة والعمق، مما يجعلها بحاجة إلى نظرة نقدية جادة تستكشف الآتى:

أولاً: من حيث البناء العام، فالنص يقوم على ثلاث قواعد رئيسية؛ فلدينا أولاً (العنعنة) التى تثبت صدق الواقعة، ثم (الحكاية) التى تمثل لب النص ومحوره الأساسى، وأخيراً نصل إلى قمة التصعيد الدرامى مع هذا الخطاب المتعالى الذى يؤكد الأنا المتجاوزة. وبخصوص الجانب الأول، أعنى الإسناد القائم على العنعنة واتصال الإسناد، نلاحظ أن الراوى يستدعى الصيغة الأساسية فى علم الحديث النبوى، فيضفى على النص قداسة مضمرة.

والقداسة - كما قال دوركايم - تنبع من الجماعة، والجماعة العربية الإسلامية فى بنيتها الإبستمولوجية (المعرفية) تولى اهتماماً كبيراً للسند والعنعنة، وكان الإمام الشافعي يقول: «نحن أمة السند». والراوى هنا، لا يكتفى باستعارة الإسناد المتصل من علم الحديث النبوى، بل هو يجاوزه بذكر سنة الرواية وتلقى السابق عن اللاحق، وهذا أمر تفتقده معظم روايات الحديث الشريف، حتى فى أعلى الأحاديث. وهكذا يعطى الراوى لنصه نفحة قوية من الصدق فيما سوف يرويه (وإن كان ذلك لم يمنع الخونسارى من تسمية الراوى: الشطنوفى الكذاب!)

ثانيا: تتسم (الحكاية) التى هى لب النص بقدر من التركيب، فهى ليست مجرد واقعة لخرق العادة، بطلها واحد من الأولياء، وإنما لدينا أكثر من شخصية محورية (صدقة البغدادى - الإمام الجيلانى) وفى المشهد الخلفى شخصيات أخرى (المشايخ - القارئ - الخليفة - الوزير - المتولى - تلميذ صدقة - الجلاد)، بالإضافة إلى شخصية الحاضر الغائب الذى جاء من بيت المقدس إلى بغداد فى خطوة واحدة، ليتوب، فأحدث حضوره حالة من الوجد لدى المشايخ، وهى الحالة التى تعجب لها صدقة البغدادى.

وللمكان حضوره فى النص، فلدينا (باب المتولى - الرباط - بيت المقدس - بغداد)، والانتقال يجسد خصوصية المكان، فمن «باب المتولى»؛ حيث محل الجلد والتعزير، إلى «الرباط» حيث محل التلقى والنفحات.. ومن بيت المقدس، القبلة الأولى للمسلمين التى حولوا عنها إلى مكة (قلب العالم)، يكون الانتقال - فى خطوة واحدة - إلى بغداد التى هى مسكن القطب (الإمام الجيلانى)، وقد كان الصوفية يقولون إن مركز القطب مكة! ثم يتداخل الزمان الروائى ليلعب دوره الدرامى فى النص، فمن الإيقاع الرتيب للأحداث فى البداية (صدقة يتكلم بكلام منكر، يبلغ الخليفة، يأمر بإحضاره، يتهيأ للضرب والتعزير، يصيح الخادم، يبلغ الأمر للخليفة، يأمر بإطلاقه، يذهب لرباط الشيخ عبدالقادر الجيلانى، يجد الناس منتظرين، يجلس.. إلخ)، ثم ينضغط الزمان فى حركة القادم من بيت المقدس إلى بغداد فى خطوة واحدة، وفى سرعة إجابة الإمام الجيلانى على مايدور بخاطر صدقة البغدادى. ويبلغ الإيقاع سرعته القصوى - غير الزمانية - مع توالى عبارات الإمام الجيلانى فى الجزء الأخير من النص.

ثالثا: لسنا فى هذا النص بصدد كرامة واحدة، وإنما عدة كرامات (صيحة الخادم التى شلت يد الجلاد - المجئ من بيت المقدس إلى بغداد فى خطوة - شعور المشايخ بالضيف القادم، غير المرئى، وغلبة الوجد عليهم - كلام الإمام الجيلانى على خواطر صدقة البغدادى). وقد تم ترتيب تلك الكرامات فى شكل تصاعدى؛ بحيث تلى الكرامة الأبهر، الكرامة الأصغر منها، حتى يبلغ الإبهار غايته مع هذا النص الرعدى الذى يمثله خطاب الإمام الجيلانى (الجزء الثالث من الكرامة) وهو نص مأثور عن الإمام، تم توظيفه بمهارة فائقة ليحتل موضعه الطبيعى فى السياق الروائى، موضع التاج؛ إذ الخطاب فى حد ذاته (كرامة) أعظم من الكرامات الأربع السابقة عليه، لأنه كرامة لا تعتمد على خرق العادة (معجزة الأنبياء السابقين)، وإنما على قوة اللغة ونصوع البيان وتفرده (معجزة محمد عليه الصلاة والسلام).

رابعا: إن النص - باعتباره مثالاً - يدل على أن الكرامات انتهت إلى صيغة يمكن النظر إليها على أنها نوع راق من الأدب العربى، اجتمعت فيه عملية السرد الروائى، مع الحوار (الديالوج) الخارجى والباطنى، مع الخطاب النفسى (المونولوج)، ليصير هذا المزيج إطاراً لإبداع من نوع خاص، لا نجد فيه الركاكة التى تحفل بها (ألف ليلة وليلة)، ولا الرداءة والصنعة اللتين نلمحهما فى (المقامات)، ولا الجمود البادى فى الشعر

العربى إبان ما نسميه بقرون التخلف فى التاريخ العربى الإسلامى.

*

وبعد، فإننى أعتقد أن دراسة (الكرامات) من هذه الزاوية التى نقترحها؛ أعنى النظر إليها باعتبارها نصا إبداعيا مستقلا عن التصوف، هى دراسة من شأنها أن تكشف عن ناحية مهمة من نواحى الأدب العربى، ناحية مهملة. وسوف تكشف هذه الدراسة ـ أيضاً ـ أن الكثير من النصوص الأدبية المعاصرة، هى أقل معاصرة مما نظن، وأكثر تراثية! فما زلت أذكر، على سبيل المثال، كيف أن أعيننا اتسعت، دهشةً، لحظة اكتشافنا أعمال جارثيا ماركيز واندهاشنا من المشاهد المبهرة التى يقدمها فى قصصه وروايات، مثل ذلك المشهد الرائع فى رواية (مائة عام من العزلة)؛ حيث جاء الراهب إلى بطل الرواية، فتحدثا بألفاظ لاتينية، فإذا بهما يرتفعان فى الهواء. وكانت دهشتى أشد، حين وجدت المشهد نفسه فى نص عربى مكتوب فى القرن الثامن الهجرى:

«وقد ناظر جماعة من الكفار البراهمة جماعة من مشايخ الصوفية.. من ذلك قضية الشيخ الكبير العارف بالله بهاء الدين السندى، مع البرهمى الذى جاء إليه وارتفع فى هواء مجلسه، فارتفع الشيخ حينئذ فى الهواء، ودار فى جوانب المجلس، فأسلم ذلك البرهمى لعجزه عن ذلك، لكونهم لا يقدرون على الدوران فى الهواء، بل يرتفع الواحد منهم مستوياً لاغير! وقضية الشيخ الكبير فريد الدين مع البرهمى الذى ارتفع فى الهواء، فارتفعت إليه نعل الشيخ ولم تزل تضرب رأسه وتصفعه حتى وقع على الأرض»[٢٣].

الهوامش:

(١) أورد النبهانى فى مقدمة كتابه **جامع كرامات الأولياء**، مائة حديث نبوى ـ بإسنادها ـ تؤكد جواز وقوع الكرامات شرعاً، ثم أعقبها بكرامات أربعة وخمسين ولياً من الصحابة (انظر: **جامع الكرامات**، طبعة دار الكتب العربية ١٣٢٩هجرية، الجزء الأول، ص ٥٥ وما بعدها). وكان اليافعى قد عالج ذلك من قبله، وذكر العديد من الأدلة العقلية والنقلية على جواز وقوع الكرامات، (انظر: **نشر المحاسن الغالية**، طبعة البابى الحلبى، ص ٨ ومابعدها).

(٢) أنكر الكرامات فريق يضم المعتزلة وبعض الفقهاء ومعظم الدارسين المحدثين، أما مؤيدوها فلا يقع عددهم تحت الحصر، وفيهم ابن تيمية عدو التصوف الشهير، (راجع رسالته: **فى المعجزات والكرامات وأنواع خوارق العادات**، طبعة مكتبة الصحافة، ١٤٠٦ هجرية).

(٣) تعرض عبدالرحمن بدوى لتلك النقطة فى مقالته المنشورة بالكتاب التذكارى لابن عربى (عنوانها: **أبو مدين وابن عربى**) حيث عقد مقارنة بين كرامات أبى مدين وكرامات القديس فرنسكو الأسيزى.

(٤) القشيرى: **الرسالة القشيرية فى علم التصوف**، تحقيق: معروف زريق، على بلطه جى: دار الجيل ، بيروت، ١٤١٠هجرية، ص٣٥٥.

(٥) بخصوص الطرق الصوفية فى مصر، يمكن الرجوع إلى كتاب عامر النجار ـ نشرة دار المعارف ـ الذى نشر بعنوان: **الطرق الصوفية فى مصر**، وهو فى أصله رسالة دكتوراه عنوانها الكامل هو: **الطرق الصوفية فى مصر فى القرن السابع الهجرى**. وبخصوص (الطرق) عموماً يمكن مراجعة مادة **«طريقة»** التى كتبها ماسينيون بدائرة المعارف الإسلامية. أما أوفى المصادر الخاصة بسلاسل الطرق الصوفية ومميزاتها، فهى مخطوطة السنوسى: **السلسبيل المعين فى الطرائق الأربعين** (توجد منها نسخة خطية ببلدية الإسكندرية، ونسخة أخرى بالخزانة العامة بالرباط).

(٦) السلسلة: مصطلح صوفى متأخر، يقصد به بيان اتصال المشايخ ـ سابقاً عن سابق ـ وإثبات تلقى البيعة عن طريق العهد الذى أخذه الإمام على بن أبى طالب من النبى صلى الله عليه وسلم، ثم أعطاه لكميل بن زياد الذى أعطاه إلى الحسن البصرى، وهكذا حتى تتفرع الطرق بعد الحسن البصرى.

(٧) اليافعى: **نشر المحاسن الغالية فى فضل الصوفية ذوى المقامات العالية**، ص١٤ وما بعدها.

(٨) النبهانى: **جامع كرامات الأولياء**، ٢٧/١ وما بعدها.

(٩) اليافعى: **نشر المحاسن**، ص١٦.

(١٠) سورة البقرة، آية ٢٦٠.

(١١) سورة البقرة، آية ٢٥٩ .

(١٢) النبهانى: **جامع كرامات الأولياء**، ٢٨/١ .

(١٣) روى الشطنوفى ـ وغيره ـ هذه (الكرامة) عن الإمام عبدالقادر الجيلانى.

(١٤) راجع دراستنا عن الشيخ نجم الدين فى تحقيقنا لكتابه **فوائح الجمال وفواتح الجلال**، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٣ ، ص٣٥ وما بعدها.

(١٥) **جامع كرامات الأولياء** ،٢٧٥/٢ ، والحكاية الأولى أوردها الشعرانى فى كتابه: **لطائف المنن والأخلاق**..وحكى الشعرانى الحكاية الثانية فى مخطوطة له عنوانها: **الأجوبة المرضية عن أئمة العلماء والصوفية**، (ورقة ٢٣٦) .

(١٦) راجع واقعة استشهاد الشيخ نجم الدين الكبرى على يد التتار بكتابينا: **شعراء الصوفية المجهولون**، ص٤٩ وما بعدها ـ **فوائح الجمال وفواتح الجلال**، ص ٣٨ وما بعدها. وراجع واقعة لقاء الرازى بنجم الدين كبرى (على وجهها الصحيح) بالمجلد الثانى والعشرين من كتاب الذهبى: **سير أعلام النبلاء**، ص١١٢ .

(١٧) راجع هذه المؤلفات (التراجم) فى كتابنا: **عبدالقادر الجيلانى باز الله الأشهب** ، (دار الجيل ـ بيروت، ١٤١١ هجرية)، ص١٠٤ وما بعدها.

(١٨) الخوانسارى: **روضات الجنات فى أخبار العلماء السادات**، تحقيق: أسد الله إسماعيليان (طهران، ١٣٩٢هجرية)، ٨٥/٥ .

(١٩) طبع هذا الكتاب بتونس سنة ١٣١٠هجرية.

(٢٠) توجد منه نسخة خطية بالمكتبة الأزهرية، تحت رقم ١٢٠١/ تصوف.

(٢١) هو الشيخ نور الدين أبو الحسين على بن يوسف بن جرير اللخمى الشطنوفى (نسبةً إلى قرية شطنوف بمصر) شيخ القراء بالديار المصرية، توفى سنة ٧١٣هجرية . وقد بدأ الشطنوفى كتابه بسرد الظروف المحيطة بكرامة واحدة للإمام الجيلانى، هى قوله (قدمى هذه على عنق كل ولى لله) فبدأ الشطنوفى بذكر رواة الكرامة، والمشايخ الذين حضروا المجلس الذى قال فيه الإمام الجيلانى عبارته، وهيئة الحال حين قال ذلك، وذكر الأولياء الذين حنوا رؤوسهم ـ فى بقاع الأرض كافة ـ حين قال الإمام عبارته. وبعد ذلك راح الشطنوفى يعدد كرامات الجيلانى وأقواله وأصحابه من ذوى الكرامات الباهرة.

(٢٢) الشطنوفى: **بهجة الأسرار ومعدن الأنوار فى بعض مناقب القطب الربانى سيدى محيى الدين أبى محمد عبدالقادر الجيلانى**، (طبعة البابى الحلبى ، مصر، ١٣٣٠هجرية)، ص٢١ .

(٢٣) اليافعى: **نشر المحاسن الغالية**، ص٣٧ .



الإسكندر ذو القرنين

فى كتاب أدب الفلاسفة

مونتسرات أبو ملحم*

فيما بين عامى ١٩٨٥ و ١٩٨٦ تم الانتهاء من تحقيق الطبعة الكاملة لكتاب (أدب الفلاسفة) الذى ينسب لحنين بن إسحاق فى رواية محمد على بن إبراهيم ابن أحمد بن محمد الأنصارى، الموجودة على شكل مخطوطة وحيدة فى مكتبة الأسكوريال. تضم الطبعة تحقيقا نقديا يجمع التصحيحات المقترحة من أجل قراءة أفضل للنص، كما تتضمن الإضافات الهامشية والتصحيحات التى تقترحها المخطوطة نفسها، فضلا عن روايات أخرى أضافتها من مخطوطتين أخريين موجودتين بلندن (المتحف البريطانى) وميونخ (المكتبة القومية). وأخيرا تكتمل هذه الطبعة بملاحق تجمع فصولا لم تظهر فى مخطوطة الأسكوريال. وبعد أن حصلت على هذه الطبعة الكاملة، ظهرت الطبعة التى حققها الأستاذ بدوى [١]، فقررت مقارنتها بنص الأسكوريال وإدراج إضافاتها فى هذا العرض النقدى [٢].

مادفعنى إلى القيام بهذا العمل هو التعريف بأحد النصوص التى يمكنها أن تقربنا من معرفة أفضل بأعمال حنين من جهة، وإظهار مدى معرفة أعمال حنين فى الأندلس بطريقة جديدة من جهة أخرى. ويجب أن نضع فى الاعتبار أن هناك ترجمات عدة لهذا العمل فى إسبانيا [٣] قام بها مترجمون إسبان.

هكذا، إذا كانت أعمال حنين قد لاقت نجاحا كبيرا فى العالم العربى بصفة عامة، فهى بالتأكيد قد لفتت الانتباه فى الأندلس بصفة خاصة. هذا بالإضافة إلى أن هذا العمل سمح لنا باكتشاف إلى أى مدى يعتبر كتاب (أدب الفلاسفة) عملا فريدا أو يعتبر مجرد نسخة من «نوادر» حنين.

* الكاتبة تعمل بقسم اللغة العربية بجامعة مدريد المركزية.

ترجمة **ابتهال يونس**، قسم اللغة الفرنسية بآداب القاهرة.

شخصية حنين بن إسحاق العبادى (٨٠٨ ـ ٨٧٣ ميلادية) ـ المسيحى النسطورى والطبيب والمترجم من اليونانية إلى العربية ـ شخصية معروفة. تضم أعماله مقالات طبية وفلسفية ودراسات حول بعض ظواهر الطبيعة؛ مثل علم الحيوان وعلم الظواهر الجوية، إلى جانب أعمال ذات طابع دينى أو لغوى. وقد كانت معظم تلك الأعمال إعادة صياغة لمواد ونظريات قائمة فى أعمال سابقة عليه، لكن أهم مايميزها هو وضع معجم علمى فريد لم يكن موجودا بالعربية.

فى بداية القرن التاسع، أنشأ الخليفة العباسى المأمون فى بغداد (٨٣٢ ميلادية) مدرسة تسمى «بيت الحكمة»، ووضع على رأسها يحيى بن ماسويه الذى خلفه بعد وفاته حنين بن إسحاق الذى ينحدر من عائلة عربية اعتنقت المسيحية وظلت على دينها رغم انتشار الإسلام. لغته، إذن، كانت اللغة العربية الخاصة بأصوله (الحيرة) ولغة ثقافته اللغة السريانية؛ لغة طقوس الكنيسة النسطورية. أحاط حنين نفسه بمساعدين مثل ابنه إسحاق (المتوفى عام ٩١١) وابن أخيه حبيش بن الحسن، وتلاميذه الآخرين الذين واصلوا عمله، مما جعل بيت الحكمة مدرسة مترجمين حقيقية.

اعتمدت ترجماته إلى اللغة العربية، أساسا، على نصوص مترجمة إلى السريانية عن أصول يونانية. على أن من الممكن جدا أن يكون قد قارن تلك الترجمات السريانية بالأصول اليونانية التى ربما كانت فى متناول يده، نظرا لأنه كان ـ فيما يبدو ـ يلم إلماما جيدا باللغة اليونانية.

انتهى عمل هؤلاء المترجمين الذين ظلوا يعملون حتى منتصف القرن العاشر، بمترجمين مثل يحيى بن البطريق وقسطا بن لوقا البعلبكى وآخرين، والذين لم يشكل عملهم فقط نوعا من نشر العلوم والفنون والفكر اليونانى، بل ساهموا كذلك فى وضع مصطلحات عربية تناسب العلوم والتقنيات المختلفة.

من بين أعمال حنين الذى أرخ لسيرة حياته معظم كبار الكتاب العرب أمثال ابن سعيد الأندلسى فى كتابه (طبقات الأمم) [٤]، وابن القفطى فى (تأريخ الحكماء) [٥]، و ابن أبى أصيبعة فى (عيون الأنباء) [٦]، نجد ترجمات كثيرة لعيون الفكر اليونانى، بالإضافة إلى التوراة. أما فيما يخص مايسمى أعماله الإبداعية، فإننا نجد النص المعروف باسم (نوادر الفلاسفة) [٧]، ويقع على هامش الأعمال الطبية التى كتبها.

وحنين، فى هذا النص، لا يجمع فقط الحكم المنسوبة إلى عدد كبير من المؤلفين اليونان أمثال أرسطو [٨] وأفلاطون وسقراط وديوخيتس وفيثاغورس بالإضافة إلى هرمس أو مهادارجيس [٩]، بل إنه يقدم أيضا وصفاً لمختلف المدارس الفلسفية اليونانية، بالإضافة إلى المناهج التعليمية والمؤسسات التى كان اليونان يرسلون أبناءهم لتلقى العلم فيها [١٠].

وأصل هذا العمل مفقود والباقى لدينا منه نسخ متأخرة أو إشارات من خلال أعمال أخرى، لذلك نجهل محتواه وحجمه بالضبط. لكن، بفضل النسخ المتوفرة الآن، نعرف أنه يقدم معلومات عن تاريخ الفلسفة والمناهج التربوية عند اليونان، مما يسمح بتناول هذا الموضوع. لكن محتواه الأساسى عبارة عن الحكم المدونة والمنسوبة إلى الفلاسفة اليونان، كما سبق القول، إلى جانب أقوال حكماء من السنن الإسلامية كلقمان [١١]. هذه هى المادة الأساسية، بالإضافة إلى مجموعة حكايات ذات طابع وعظى كحكاية الشاعر إيبيكو أو الإسكندر ذى القرنين التى نجد لها جذورا متعددة.

وهناك شبه إجماع بين الدارسين على أن حنيناً لم يبن مجموعة مختاراته على الأصول، بل بناها على منتخبات بيزنطية. لكن هناك من يستثنى من ذلك الحكم المنسوبة لأبيرقراط وجالينو، نظرا لأن حنيناً كان قد قام بترجمة أعمالهما الطبية، ومن ثم كان باستطاعته

أن يؤسس عليها مختاراته. على كل حال، تعد مشكلة الأصول عند حنين مشكلة بالغة التعقيد، وفيما يخص حكم الحكماء لم يتم العثور حتى الآن على المنتخبات التى تشكل المصدر المباشر لـ «النوادر».

(نوادر الفلاسفة)، وتسمى وفقا لرواية الأنصارى (كتاب أدب الفلاسفة)، تم تدوين نسخها التى تبدو أكثر قربا من النسخة الأصلية، بشكل عام، تحت عنوان (الأخلاق والسياسة)، وهى أساسا عمل وعظى تحولت حكمه، فى معظم الأحيان، إلى أمثال شعبية. هذا الطابع الوعظى جعل منها مصدرا للأعمال المنتمية إلى نوع «مرآة المبادئ» أو مصدرا لابد من الرجوع إليه بالنسبة إلى أعمال متنوعة، بدءا من المختارات حتى كتب البلاغة، عند المؤلفين العرب وغير العرب. وقد وصلت أصداء (نوادر الفلاسفة)، ربما بسبب الطابع الشعبى الذى اكتسبته، إلى الأدب العربى المعاصر[١٢].

نجد فى هذا الكتاب فصلا أشرنا إليه من قبل وهو الخاص بتعاليم الإسكندر ذى القرنين، وهو موضوع ينطوى فى ذاته على ظواهر تستحق أن تدرس على حدة. وبما أن الترجمة الإسبانية له قد اكتملت وتنتظر ناشرا، أقدم هنا مقدمة لهذا العمل الذى يحاول، إلى جانب ترجمة هذا الفصل، الاقتراب من هذا الموضوع المتشابك مشيرا إلى مصادره المحتملة وعلاقاته مع نصوص أخرى شبيهة، بالإضافة إلى مناقشة موضوع تأليف الكتاب وقنوات تداوله.

نمو وتطور تيمة الإسكندر فى الأدب العربى: المصادر، طرق التغلغل وتداخل الأنواع

كانت تيمة الإسكندر، طوال تاريخ الأدب فى لغات وثقافات عدة [١٣] ـ سواء فى الشرق أو فى الغرب ـ من التيمات التى لاقت نجاحا كبيرا. ذلك أنها تيمة تم تقديمها فى أشكال متنوعة؛ حيث اقترن بطلها وامتزج بأبطال آخرين عديدين، وأدخل فى أساطير مشحونة بدلالات ثقافية ودينية وإيديولوجية متنوعة الأصول. وقد أتاحت هذه الأساطير، بفضل شكلها ومحتواها، لشخصية الإسكندر الظهور فى كثير من الأعمال التاريخية، كما يسرت لها الظهور فى الحكايات الشعبية الخيالية وفى الآداب الأخلاقية ومختارات الحكم. بالنسبة إلى كل هذه الأنواع، كانت طريقة الانتشار شفوية كما كانت كتابية، وفى أحيان كثيرة كانت الشفاهية مصدرا للكتابية، والعكس صحيح.

كان أول ظهور للإسكندر فى الأدب العربى يتجلى من خلال القرآن؛ وذلك فى «سورة الكهف» [١٤]؛ حيث تقابلنا قصتان: الأولى قصة أهل الكهف والثانية قصة موسى والعبد الصالح [١٥]. بذلك، جمعت هذه السورة عدة عناصر قصصية قديمة يشير أحدها إلى البحث عن عين الحياة [١٦] التى ترتبط بأسطورة الصياد جالوق؛ الاسم المستعار لكالستنس مؤرخ الإسكندر، الذى وصل بمفرده إلى شبه الجزيرة العربية، وفقا لرواية سريانية. الأسطورة الأخرى ذات الأصل المسيحى السريانى تظهر فيها الشخصية من خلال ناسك يدافع عن عقيدته، وهى التى تشكل مصدر رواية إثيوبية [١٧] يظهر من خلالها الإسكندر شخصية أقرب إلى التصوف.

على الرغم من أن القرآن [١٨] يشير فى إحدى هاتين القصتين إلى أن الشخصية المذكورة هى موسى، فليس هناك شك فى أن الشخصية هى الإسكندر؛ فثمة نصوص غير قرآنية تحكى الواقعة نفسها، مشيرة إلى الإسكندر وليس إلى موسى التوراتى. وقد قام المفسرون المسلمون أنفسهم بتعرف شخصية الإسكندر فى هذه السورة القرآنية، رغم أن التطابق بين هذا الإسكندر والإسكندر المقدونى لم يكن دائما واضحا بالنسبة إلى مفسرى القرآن [١٩].

للعناصر التى يشير إليها القرآن، كما رأينا، مصدران مختلفان: الأول هو قصة الإسكندر الوثنى المشتقة من رؤية كالستنس الروائية عن الإسكندر التاريخى؛ حيث تجتمع عناصر ذات مصادر عدة كتبها كاتب سكندرى مجهول فى القرن الثانى الميلادى تقريبا.

المصدر الثانى هو الذى يقدم الإسكندر شخصا متدينا، ذا إلهام مسيحى، يدافع عن العقيدة، وهو المصدر المشتق من الرواية المسيحية السريانية.

ترتبط القصتان، عين الحياة وبناء الجدار، بنصوص وشخصيات أخرى؛ الأمر الذى جعل التفسير القرآنى، ومحاولات المطابقة اللاحقة يربطانها بالإسكندر أو يربطان بطلها بالخضر [٢٠]، وهو بدوره شخصية تعرضت لعدة مماثلات مع شخصيات أسطورية وتوراتية. فيما يخص القرآن، قام بعض المفسرين بمطابقة رفيق موسى أو خادمه مع الخضر [٢١]. والواقع أن الرواية القرآنية تقدم ملامح قصصية تسمح بمطابقة مصادرها مع (ملحمة جلجامش) ومع أسطورة إلياس والحاخام يوشع بن ليفى اليهودية، وكذلك مع حكاية الإسكندر، كما سبقت الإشارة.

ولأنه ليس لشخصية الخضر سلسلة نسب كما للإسكندر، أمكن ربط الخضر بأبطال جنوب الجزيرة العربية أو بالنبى إلياس، هذا على الرغم من أن الرواية الإثيوبية لحكاية الإسكندر تشير إلى أنه عند خروجه من عين الحياة صار لونه أخضر، وهذا يفسر الخلط بينه وبين الخضر [٢٢]. ربما تعود مطابقة شخصية الإسكندر لشخصية موسى إلى لقب «ذى القرنين» الذى يظهر، وفقا لجارثيا جومث [٢٣]، فى الرواية المسيحية السريانية، الذى يتطابق مع إحدى الأليجوريات الكلاسيكية عن موسى [٢٤]. لكن من المرجح أن هذا الأليجورى لم يكن معروفا لدى العرب؛ الأمر الذى يفسر بدوره تعدد التفسيرات لهذا اللقب: «سيد الشرق والغرب»، «حامل الضفيرتين».. إلخ.

للعناصر القرآنية إذن مصادرها فى ثقافة ما بين النهرين وفى الثقافة السامية، كما فى أصول أخرى مرت بالمصفاة المسيحية السريانية ووصلت إلى شبه الجزيرة العربية حيث نزل القرآن. ومن المرجح أن تكون كل واحدة من تلك الأساطير قد وصلت على حدة شفاهة أو عن طريق الترجمة المدونة التى سوف نتعرض لها بعد قليل.

إن الإسكندر الذى دخل الأدب العربى من خلال القرآن له ـ كما رأينا من خلال المصادر والأصول المختلفة ـ ملمحان مختلفان من الصعب أن يتوافقا فى شخصية واحدة.

الملمح الأول، هو الذى يمكن أن يتطابق مع الإسكندر المقدونى التاريخى؛ هذا المحارب/ الملك الطامع إلى السلطة، الذى ينتمى إلى أصل وثنى. فى الملمح الثانى، نجد الإسكندر المتصوف الذى يدفعه إيمانه إلى مواجهة المخاطر والمغامرات، كما نجد سمات المخلص/ النبى، بالإضافة إلى سمة طول العمر التى تسمح بمطابقته أو الخلط بينه وبين شخصيات أسطورية أخرى لها الملامح نفسها التى للحكماء المغامرين.

الإسكندر الأول، وهو الأقرب إلى الحقيقة التاريخية، يبعد كثيرا عن طبيعة أبطال الإبداع السامى أو العربى، كلقمان أو غيره.

على الرغم من ذلك، هناك نقطة التقاء تساعد على ربط كلتا الشخصيتين، وهى أن معلم الإسكندر المقدونى كان أرسطو، أفضل مثال «للحكيم» فى العالم العربى، مما يجعل من الإسكندر تلميذا مميزاً وفيا لتعاليم أستاذه، أكثر منه ملكا غازيا طموحا. طموحه إذن طموح للمعرفة والعلم أكثر منه طموح للسلطة، مما يبرر الانتقال من الإسكندر الحكيم إلى الإسكندر الصوفى/ الدينى/ النبوى.

تلك الشخصية مزدوجة الملامح بشكل متعارض، هى التى أثرت فى الرؤية القرآنية. لكن يجب الإشارة إلى أن الجانب الدينى والنبوى للشخصية أكثر بروزا من جانب المحارب الطموح، وهو شئ طبيعى بالنسبة إلى كتاب مقدس. مع ذلك، فإن أحد أسباب نجاح الشخصية هو ظهورها بوصفها «بطل مغامرات خيالية»، وفاتحا كبيرا غزا شعوبا وأجناسا شديدة التنوع.

هناك، كما أشرنا من قبل، وسيلة انتشار غير القرآن، ناتجة عن المصادر الوثنية، وهى وسيلة ترجمة الأصول اليونانية إلى اللغة العربية.

لقد أبدع اليونان، كما نعرف، مجموعة من الأساطير تفسر، بشكل متفاوت الوضوح، الظواهر الطبيعية وأصل الكون والحياة، وتكون التراث اليونانى الذى ورثه الرومان مع بعض التنويعات، من آلهة وأنصاف آلهة وأبطال يجسدون مولد الإنسانية ويبررون مصيرها، بالإضافة إلى تمثيلهم الفضائل والرذائل الإنسانية.

بالإضافة إلى ذلك، قام اليونان بإبداع مجموعة من الأساطير الخرافية يمتزج فيها عنصر التسلية بهدف آخر؛ حيث تعرض تلك الأساطير بطريقة تعليمية تطور الفكر الفلسفى، وهو منهج تربوى جيد [٢٥].

هذا التطور فى الأسطورة سمح بإدخالها فى النظام التربوى، وذلك اعتمادا على الأهداف الأساسية لها، فهى عبارة عن أمثولة تقوم فيها الحيوانات بصفة عامة وأحيانا بعض الشخصيات الحقيقية أو الأسطورية - يجب أن نتذكر أن كثيراً من الشخصيات التاريخية تحولت إلى أسطورية بفضل تجسيدها لفضيلة أو أكثر - بعرض حدث يفضى إلى حكمة أخلاقية أو تعاليم عملية [٢٦]، وغالبا ما تنتهى الأسطورة بجملة تصبح مثلا بعد ذلك. والاعتماد على الحكاية بهدف حفظ الدروس الأخلاقية ينم عن وسيلة تربوية ممتازة.

لم يكن هذا النوع من التعليم أو هذه الوسيلة التعليمية لتعليم أفراد الشعب فقط، بل أصبحت الأسطورة نفسها أو الجملة الأخلاقية مع الزمن وسيلة تعليم الأرستقراطية أو الملك.

لقد سمحت فكرة أن الثقافة يمكنها التأثير فى نظام الدولة بواسطة التأثير فى تكوين الحاكم [٢٧]، بأن يتحول هذا المجتمع الذى كان ديموقراطيا إلى مجتمع نخبوى، ثم ملكى يناسبه هذا النوع من تعليم الحاكم وتكوينه. وهو بالضبط ما حدث مع الإسكندر الأكبر؛ إذ به ظهر نوع جديد من الملوك الذين تتم تربيتهم بطريقة مختلفة تماما عن تلك التى كانت قائمة فى نظام «ديموقراطية أفراد الشعب الحر» الذى كان موجودا فى اليونان قبل ذلك.

يقوم أرسطو، معلم الإسكندر، بتعليم تلميذه مثالا أعلى للسلوك يمكن تلخيصه فى عبارة «سيطر على نفسك».

يحول إيزوقراط الحاكم إلى مرآة للفضائل المثلى ينظر إليها الشعب على أنها قدوة له، بالإضافة إلى أن هذا الملك يعد تجسيدا مرئيا لأخلاقيات الدولة [٢٨].

من هنا نصل إلى وضع الفكر اليونانى فيما يتعلق بالجانب التعليمى حيث يتشارك البشر كافة على قدم المساواة فى الحقوق المدنية، وبالتالى فكلهم مجبرون على أن يكونوا مرآة للفضائل [٢٩].

انضمت إلى تلك الأساطير التى مرت من التسلية إلى التربية، فى سياق تحول المجتمع الذى تولدت عنه، ملامح مشابهة قائمة فى ثقافات أخرى وصلت إلى العالم اليونانى من خلال اتصاله بالفرس. وتكونت من تلك الملامح التى امتزجت بعضها ببعض خلاصة يصعب الكشف عن مصادرها، وصارت بعد ذلك موروثا للأدب الرومانى والإمبراطورية الرومانية الشرقية.

تعد بيزنطة مكان حفظ وثائق الأساطير اليونانية والمحافظة على روحها. وكما ساهمت تلك الأساطير فى تكوين المواطن اليونانى، ساهمت أيضا فى تكوين المؤمن المخلص فى الكنائس المسيحية الشرقية، أو فى تكوين الأرستقراطية. هذه الظاهرة تمت دراستها جيدا بالنسبة إلى الكنيسة اللاتينية الغربية من الجوانب كافة، لكنها لم تحظ بالدراسة نفسها فيما يخص الكنيسة الشرقية، على الرغم من أننا لا يجب أن ننسى أنه كانت هناك مراكز مشرقة لتلك الكنيسة فى القرنين الرابع والخامس فى مصر وسوريا وآسيا الصغرى [٣٠].

إن انتشار الأفكار، خاصة المناهج اليونانية فى علم اللاهوت والأخلاق المسيحية، مر عبر أفلوطين السكندرى وفلاسفة يهود آخرين [٣١] كانوا قد تبنوا بإعجاب العلوم والفلسفة اليونانية بوصفها مناهج لشرح عقيدتهم. انتقلت تلك المناهج إلى المدافعين عن الدين المسيحى فى قرونه الأولى، أمثال القديس جوستينو أو القديس كليمنت السكندرى (القرن الثانى). تبنى كل هؤلاء المؤلفين، ومعهم آباء آخرون للكنيسة، موقفا مدافعا عن الفنون الوثنية، على اعتبار أن مصدرها إلهى وأنها تساعد على فهم النص المقدس فهما صحيحا [٣٢].

تم تضمين أليجوريات الكتّاب الكلاسيكيين الوثنيين فى تعليم الأخلاق المسيحية بشكل طبيعى، ووصل نموها وانتشارها حتى القرن الثانى عشر دون تنويع يذكر. فهناك فضائل ليست مسيحية، كالطموح فى تخليد شهرة الفرد مثلا، نجدها لدى كتاب مسيحيين ورثوا بعض نماذج لسلوك الخاصة باليونان [٣٣]، ومن بين هذه النماذج نماذج تتعارض مع شكل حياة هؤلاء القديسين، مثلما عند القديس خيرونيمو أو عند الكاتبين يوفنسيو وبرودنسيو.

كما أشرنا من قبل، نجد أن ظاهرة انتقال الأفكار الوثنية ومناهجها إلى الثقافة المسيحية الغربية قد حدثت أيضا فى المجتمعات المسيحية الشرقية بتأثير وجود علم اللاهوت اليهودى السكندرى [٣٤]. تلك المجتمعات المسيحية الشرقية التى مهدت لدخول تلك الأفكار إلى العالم العربى قبل الإسلام، هى نفسها التى أدخلت بعد ذلك، فى العصر العباسى، الثقافة اليونانية فى التيارات العلمية والأدبية العربية الإسلامية من خلال ترجمة النصوص اليونانية والسريانية [٣٥].

كان لترجمة النصوص الأجنبية التى أثرت على تطور الأدب والفلسفة والعلوم العربية مركزان: الأول سورى والثانى إيرانى. لكننا هنا سيقتصر اهتمامنا على المركز السورى. وقد بدأ هذا المركز أصلا فى أديسا، ثم انتقل إلى نصيبين وانتهى به الاستقرار فى جنديسابور تحت حماية قورش أنورابان (٥٢١ ـ ٥٧٩ ميلادية). وكان أغلب العاملين به سوريين نسطوريين نذكر، من بينهم، آخرهم وأعظمهم الذى عرف «بأسقف العرب» جرجيوس (المتوفى سنة ٧٢٤) والذى كرس عمله، كزملائه فى هذه المدرسة، لترجمة النصوص اليونانية إلى السريانية. وبما أن الكثيرين منهم كانوا أطباء، فقد سمحت لهم مهنتهم بالاتصال بالقبائل العربية، لا القريبة منهم فقط، بل اتصلوا أيضا بسكان مكة ويثرب [٣٦]؛ الأمر الذى سمح بانتقال المعرفة.

يرتبط تطور أدب الحكمة فى العالم العربى ارتباطا حميما بعمل هؤلاء المترجمين، ولكن لا يجب أن ننسى أن انتشار الأمثال قبل الإسلام ارتبط أيضا بتطور النثر العربى [٣٧].

ليس هناك مجال للشك فى أن النتاج الشعرى قد طغى على النثر فى المجال الأدبى العربى، على الرغم من أن الأدب العربى الإسلامى، طوال فترة نموه وتطوره، قد أنتج أمثلة نثرية جديرة بالذكر، سواء كانت تلك النماذج النثرية مقفاة أو غير مقفاة.

على العكس من ذلك، كانت فترة ما قبل الإسلام فقيرة فى النثر، إلا إذا استثنينا نوعا نثريا ذا طابع تجارى أو تبادلى، وكذلك سجع الكهان المرتبط بالممارسات السحرية [٣٨]، وهى أنواع لا يمكننا وصف أى نوع منها بأنه عمل أدبى. لذلك، فإن أول عمل أدبى هو لاشك القرآن.

لكن، قبل أن نحاول بيان أصل ظهور الأدب الخاص بالأمثال فى العالم العربى، علينا باختصار أن نحلل المصطلحات التى كانت تسمى بها الأمثال، فى محاولة للوصول إلى دلالة كل لفظ والمعنى الذى يستخدم فيه. نجد، فى اللغة العربية، الإشكال نفسه الخاص بتسمية هذا النوع الأدبى، وهو أيضا الإشكال الذى نجده عند اليونان والرومان الذين لم يكونوا يميزون

بين كلمات: «مثل» و «لغز»، فيما يخص «الحكاية الخرافية» [٣٩]، رغم أن كثيرين من المؤلفين اعتبروا الحكاية الخرافية «مثلا موسعا» [٤٠]، وذلك دون التمييز بينهما باعتبارهما نوعين مختلفين. ولقد زاد التخبط والخلط عندما قام كتاب مثل تيوفراست وديمتري بإبداع «المنتخبات الأدبية»، وهى فى الواقع نوع جديد يضم حكايات خرافية عن الحيوانات أو الشخصيات التاريخية إلى جانب الأقوال المأثورة والأمثال.. إلخ [٤١].

لكن هذا لم يحدث فقط عند اليونان الذين وصلت أعمالهم إلى الأدب الغربى من خلال العالم العربى؛ حيث امتزجت بها آثار شرقية هندية، وذلك من خلال الأدب الفارسى كما هو الحال بالنسبة إلى (كليلة ودمنة)، هذا بالإضافة إلى أعمال أخرى يمكن أن تقع فى منطقة وسطى بين الأمثال والحكاية الخرافية.

مثل تلك الظواهر المماثلة الخاصة بالتداخل بين الأنواع، نجدها أيضا فى العالم العربى، وتتجلى من خلال التسميات المختلفة للأمثال. هناك لفظان يكثر استخدامهما وهما: مثل «وجمعها أمثال» وحكمة «وجمعها حكم» [٤٢]. الكلمة الثانية معناها ملتبس لأنه أوسع انتشارا ويمكن أن يشير إلى أقوال الحكماء وهو شئ أقرب إلى الأقوال المأثورة [٤٣]، بينما تعنى كلمة «مثل» أساسا مجموعة الصفات المثالية؛ أى شيئا أقرب إلى الأمثولة منه إلى المثل، وهى بذلك أقرب إلى أن ترتبط ارتباطا مباشرا بالحكاية الخرافية.

ومن الغريب أن تتضاءل تلك الفروق بين معنيى الكلمتين مع بداية القرن الثامن الميلادى، وانتهى الأمر إلى أن تعبر الكلمتان عن الظاهرة نفسها [٤٤]، مع فارق طفيف ربما هو أن كلمة «مثل» أصبحت تعنى ما هو من أصل شعبى، وكلمة «حكمة» تعنى ما هو نتاج النبوغ الفردى. بذلك تشير كلمة «مثل» إلى شئ مقترن بالسكان الأصليين، بينما أصبحت كلمة «حكمة» تدل على ما يشبه الوعاء الذى يحتوى على عناصر ذات أصول مختلفة كاليونانية والإيرانية.. إلخ [٤٥].

ومنذ القرن السابع الميلادى تقريبا، بدأ اهتمام العرب بجمع الأمثال القديمة التى كانت تشكل جزءا من أدب الحكمة عند عرب ما قبل الإسلام. لذا، يبدو أن معاوية قد طلب من عابد بن شريه (المتوفى سنة ٦٨٥) القيام بهذا العمل؛ فقام هذا الأخير بجمعها فى كتابه (كتاب الأمثال) الذى ظل محفوظا حتى القرن العاشر وفقا لشهادة ابن النديم فى كتابه (الفهرست)[٤٦]، كما اهتم كتاب آخرون لاحقون بهذا النوع أمثال الكلبى (المتوفى سنة ٧٦٣) [٤٧] أو الضبى (المتوفى سنة ٧٦٨) [٤٨] اللذين قاما بجمع أقدم مجموعة من الأمثال المحفوظة [٤٩]. وقد اعتمد هؤلاء فى جمع أمثالهم على البدو الذين كانوا يربطون الأقوال المأثورة ببعض الأحداث الملموسة التى تؤكد أن هذا الحدث كان المناسبة الأولى التى قيل فيها هذا القول.

وابتداء من القرن التاسع الميلادى، أصبحت تلك المنتخبات المصحوبة فى معظم الأحيان بحدث دال - وهو ما يمكن من خلاله ربطها بما قلناه عن الحكاية الخرافية - تصنف وفقا لمواضيعها: الكتمان، الحذر، الصداقة.. إلخ؛ أى صارت تصنف وفقا لمعايير الأخلاقيات العملية.

وقد تزايد عدد هذه الأمثال التى جمعت وصنفت وفقا للمناهج المختلفة، بفضل إضافة الأقوال المنسوبة إلى أبطال مسلمين، بدءا من الأقوال المنسوبة إلى النبى [٥٠]، ثم تلك المنسوبة إلى على وعمر بن الخطاب، بالإضافة إلى تلك المنسوبة إلى أبطال من أصول عربية تعرضوا لتداخلات مع أبطال آخرين كما هو الحال بالنسبة إلى لقمان [٥١]، على سبيل المثال، الذى تعرضت أقواله للامتزاج بأقوال تربطه بإيسوب (نعود مرة أخرى للحكاية الخرافية) من جانب، وبأقوال بلعام [٥٢] وشخصيات توراتية أخرى من جانب آخر، رغم أن القرآن نفسه [٥٣] كان قد حول لقمان إلى حكيم.

وإذا كان من الصعب، مع مرور الزمن، التفرقة داخل أدب الأمثال العربى بين ما هو خاص بشبه الجزيرة العربية قبل الإسلام وبين ماله جذور أخرى - وذلك أمر يعد هامشيا بالنسبة إلى مشكلة تفسيرها الصحيح أو مناسبة استعمالها (٥٤) - فهناك عامل آخر يزيد من صعوبة تلك التفرقة؛ وهو أن المعلومات أو المعجم الذى يمكن أن يساعد فى هذه التفرقة ليس قاطعا أحيانا. ربما كان من الممكن فى هذه الحالة الاعتماد على الشكل المعتاد فى النثر قبل الإسلام (٥٥)؛ لنقول إن الأقوال التى تتميز بالاقتضاب والإيقاع والقافية والجناس والازدواج (٥٦) تدل على أن أصلها عربى سابق على الإسلام، بينما تلك التى تخلو من هذه الملامح تدل على أنها وافدة وبالتالى مترجمة. لكن هذه الطريقة، كما سبق القول، ليست طريقة مثلى، ذلك أننا فى نص مثل نوادر الفلاسفة (فى المخطوطة المحفوظة فى الأسكوريال أو فى المخطوطات الموجودة فى لندن وميونخ التى أشرنا إليها) الذى يعتبر ترجمة لأصول يونانية، نجد مأثورات تنطبق عليها الملامح سالفة الذكر التى تجعلها أقرب إلى الأصل منها إلى الوافد.

كان هناك، فى فترة ما قبل الإسلام، مجموعة من الأنواع السردية تنتمى إلى ما يمكن أن نسميه الثقافة الشعبية بمعنى أن انتقالها كان شفاهيا، تتضمن الحكاية الخيالية (٥٧)، والحكاية البطولية، والحكاية التعليلية التى تختلط أحيانا بالنوعين السابقين، والقصص الهزلية حيث يكون البطل هو الأبله أو الزوج المخدوع، بالإضافة إلى ما يمكن أن يحكى عن شخصيات تتمتع بمهارة خاصة، وأخيرا قصص الحب. كل هذه النماذج الخاصة بتلك الأنواع التى تم جمعها بهدف إثبات وجود ثقافة وطنية يمكنها أن تنافس الثقافتين اليونانية والفارسية، لا يمكن الاعتماد عليها دائما فيما يخص قدمها أو أصلها العربى. وهكذا، فإن كل ماتم جمعه حتى نهاية القرن العاشر الميلادى (٥٨) لا يثبت دائما أن هذه الأنواع كانت قائمة بالفعل عند العرب قبل الإسلام، ولا تدل على وجود عناصر وافدة من أصول أخرى. فكثير من القصص والأمثولات والأمثلة الموجودة فى القرآن تشوبها تأثيرات يهودية ومسيحية.

إن ما يهمنا، من هذه الأنواع السردية، هى الحكايات الخيالية والحكايات البطولية، ومن أهمها أسطورة الإسكندر التى تجمع، بفضل خواصها، كل العناصر الممكنة التى تسمح لها بأن تكون ضمن الحكايات وضمن أدب الحكمة والمرويات التاريخية فى الوقت نفسه.

وليس هناك شك فى أساسها التاريخى، فضلا عن ثقلها الخيالى الذى يسمح لها بالدخول فى مجال الأعمال التاريخية السابقة على العلم التى تضم أوائل الأعمال الخاصة بعلم كتابة التاريخ عند العرب فى العصور الوسطى. كل هذه الأعمال التاريخية التى تبدأ بخلق العالم تضم مرويات تظهر الأثر التوراتى، رغم أن كثيرا من أصدائها جاء فى القرآن. لكن ليس هناك مجال للشك فى أن من زودوا وهب بن منبه (٥٩) أو كعب الأحبار الذى كان هو نفسه يهوديا، كانوا ينتمون إلى الجماعة العربية التى اعتنقت اليهودية (٦٠). ومن جهة أخرى، اعتمد المؤرخون العرب على رواة الحكايات الخرافية وضموا تلك الحكايات والأساطير إلى أعمالهم؛ بحيث أصبح ماكان يعد نوعا من التراث الشفاهى ذا أصل شعبى، جزءا من النصوص الأدبية والعلمية (٦١). ومن أفضل الأمثلة على ذلك كتاب المسعودى (مروج الذهب) (٦٢) الذى يجمع أخبارا وردت فى أعمال أخرى لمؤلفين متنوعين نهجوا المنهج نفسه؛ أى أنهم أدخلوا فى استعراضهم تاريخ الإنسانية، وصفا لأماكن وأحداث خيالية، بالإضافة إلى روايات ذات طابع خرافى وثيقة الصلة بالأساطير، إلى جانب أحداث حقيقية تماما (٦٣).

بفضل تلك اللمسة الخيالية، دخلت الحكايات البطولية الأعمال التاريخية، كما ذكرنا، وأشهرها أسطورة

الإسكندر ذى القرنين التى وضعها المسعودى نفسه أولا فى «الفصل المخصص لأهل الفترة» ثم وضعها بعد ذلك فى الفصل المخصص لملوك اليونان [٦٤].

بعد انتشار الإسلام غربا، قام المؤرخون اللاحقون بتوسيع هذه الأساطير ومجال أحداثها لربط أبطالها بالأراضى الجديدة. هكذا ارتبط الإسكندر، على سبيل المثال، بمدن الأندلس كمريدا أو سرقسطة وطليطلة[٦٥]. لكنه الإسكندر التاريخى البطولى هو الذى دخل مثل هذه الأعمال وليس الإسكندر الحكيم.

تظهر صورة الإسكندر أيضا فى مجموعة حكايات قدمت على أنها حكايات خيالية أو قصص للتسلية أو للوعظ تنتمى إلى هيكل الحكاية/ الإطار الذى يتضمن حكايات أخرى؛ حيث تسود فى هذا النوع السردى ذى الأصل الشعبى صورة البطل، كما يحدث فى (ألف ليلة وليلة) [٦٦]. على كل حال، نجد أن وجهى الإسكندر يختلطان بكثرة فى كل هذه الحكايات الخيالية التى كتبت للتسلية أو التى كانت تهدف إلى إظهار التاريخ أو التعليم؛ إذ كثيرا ما تكسو الأصداء الصوفية درع الملك الطامح للقوة. لقد أشرت عدة مرات من قبل إلى الصراع بين الأنواع الأدبية ذات الهدف التربوى؛ إذ إن الحكايات الخيالية والحكايات الوعظية والنماذج والأمثولات والأقوال المأثورة والأمثال تشير كلها إلى أشكال مقترنة ببعضها البعض. لكن يجب علينا الآن تأكيد أنه داخل مجموعات الأنواع هذه، خاصة تلك التى تحمل أقوالا مأثورة وعظية، حتى عند اليونان، كان هناك مكان للإسكندر بوصفه تلميذا لأرسطو [٦٧]؛ الأمر الذى يضيف عنصرا آخر على تلك الشخصية الفصامية للبطل، هذه الشخصية التى تظهر فى أعمال عربية ذات طابع وعظى مثل (نوادر الفلاسفة) أو (مختار الحكم) لمبشر بن فاتك [٦٨] اللتين نتج عنهما قائمة طويلة من الأعمال ترجمت بعد ذلك إلى العبرية واللاتينية والإسبانية ولغات أخرى [٦٩].

من المؤكد حتى الآن أن هذا الإسكندر ليست له صلة بمفسرى القرآن من جهة، ومن جهة أخرى تعد الأعمال التى تتضمن حكما على لسانه أعمالا ذات هدف تربوى، وتعد مقدمة لكتاب (سراج الملوك). كان جارثيا جومث [٧٠] قد رد على ذلك مبينا الفرق بين «آداب الإسكندر» و «أخبار الإسكندر»، كما أشار أيضا إلى العلاقة الحميمة بين الأخبار والأقوال المأثورة، وإلى أنه إذا كان من السهل التفرقة بينهما نظريا فإن التفرقة شبه مستحيلة عمليا؛ خاصة فى حدود الشكل الذى ظهرت به فى هذه الأعمال:

«هذا الاعتماد المتبادل بين هذين القطبين الأسطوريين، الذى وجد قديما، أصبح أكثر وضوحا فى الأدب العربى الغربى... فليس من النادر أن نجد، فى النصوص الغربية، بعض الأخبار المقحمة بين الأقوال المأثورة. لكن الأكثر ذيوعا هو أن نجد الأقوال المأثورة متضمنة داخل سرد الأحداث»[٧١].

يمكننا أن نضيف أن هناك استعمالا محتملا لهذه المجموعات من الأقوال المأثورة والحكايات؛ إذ يؤكد لوفنتال[٧٢]، معتمدا على عبارات حنين نفسه فى شرح خطة كتابه، أن حنيناً قد وضع الكتاب لاستعماله الشخصى، أى كوسيلة خاصة به لكى يتعلم كيف يتفلسف. لكن كثرة الاستشهادات من «النوادر» التى تظهر متناثرة فى كتب «الأدب» توحى باحتمال أن هذه المجموعات كانت تعتبر بمثابة معاجم استشهادات تسمح، فى الوقت المناسب، بزخرفة أعمال أخرى بعبارات أو أقوال مأثورة لحكماء وفلاسفة لا يناقش أحد مصداقيهم.

يجب القول، أخيراً، أنه يمكن الكشف، فى هذا العمل لحنين، عن خليط هائل من الملامح المسيحية واليهودية والوثنية والإسلامية التى أشار إليها لوفنتال فى

ترجمته الألمانية للنسخة العبرية للحريزى[٧٣]، وذلك فى سياق مناقشته لمصدرها المحتمل[٧٤]. الشئ نفسه فعله ميركل[٧٥] فى دراسة مقارنة بين النسخة العبرية والنسخ العربية المعروفة، فى محاولة لتوضيح ما هى أجزاء الكتاب التى يمكن أن تنسب بالفعل أو لا تنسب لحنين، معتمدا فى مناقشته على الملامح التى تنم عن الأصول المختلفة التى أشرت إليها. ولقد اتفق جميع المؤلفين الذين تناولوا الموضوع على أن حنيناً لم يؤسس مختاراته على المصادر اليونانية الأصلية، بل على منتخبات بيزنطية اعتمد مصنفوها على الانتقاء. هكذا كان دور حنين هو اختيار الأجزاء التى بدت له أكثر تمثيلا للفكر اليونانى القديم من بين تلك المنتخبات[٧٦].

يبدو أن المصنفين البيزنطيين ابتكروا أقوالا جديدة من خلال أقوال عدة مأثورة ذات معان متقاربة، وقد اعتمدوا فى ذلك على المجموعات التى صنفت الأقوال حسب مواضيعها. ولقد وصلت هذه الطريقة إلى درجة عالية من الآلية نتجت عنها التواءات وتشوشات متكررة فى المعنى، تلفت النظر، خاصة عندما يتعلق الأمر بأقوال منسوبة إلى كاتب لا يمكن أن تصدر عنه مثل هذه التناقضات وفقا لمعرفتنا بفكره. مثل هذا الخلط يرجع إلى أن عين المنتقى كانت غالبا ما تقفز بين سطور المجموعة التى كان ينتقى منها؛ مما يجعله يمر من كاتب إلى آخر دون أن يتنبه لذلك؛ ذلك أن الإشارة إلى الكاتب فى النص، بعد ذكر اسم الكاتب للمرة الأولى، تكون دائما «قال الآخر». فإذا ما قفزت عين القارئ على السطر المبين عليه اسم القائل للمرة الأولى والوحيدة، فإن ما ينتقيه من الأقوال ويضعه على لسان قائل، لايمكن لهذا القائل منطقيا أن يكون قد قاله[٧٧]. لكن المنتخبات البيزنطية لم تكن مصدر حنين الوحيد، فلاشك أنه كان يعرف النسخ العربية لأسطورة الإسكندر، كما كان يعرف النسخ المسيحية. لذلك، فإن التداخلات العديدة بين الأنواع الأدبية والتقابلات فى شخصية البطل، بالإضافة إلى الإضافات والتعديلات، تجد فى هذا العمل أفضل مرآة لها.

النص العربى لكتاب أدب الفلاسفة (النوادر)

كان كاسيرى قد صنف المخطوطة التى تحتوى على (كتاب أدب الفلاسفة)[٧٨] تحت رقم ٧٥٦ بعنوان «الأخلاق والسياسة» ونسبها إلى حنين. كما قام ديرنبورج[٧٩] بتصنيفها تحت رقم ٧٦٠ تحت العنوان نفسه، مرجحا نسبها للأنصارى الذى يظهر اسمه فى بداية الكتاب.

تتكون هذه المخطوطة من ٦٥ ورقة مكتوبة على الوجهين، مقاسها ١١ × ٨ سم وعدد السطور ١٧ سطرا تقريبا فى كل صفحة. الحروف المستخدمة حروف عربية واضحة إلى حد ما، والنص كله مشكول.

إذا قارنا تلك المخطوطة بمخطوطتى لندن وميونخ المشار إليهما من قبل، نجد أنه تنقصها الفصول الخاصة بالموسيقى وأملوحة الشاعر إيبيكو. أما فيما يخص الفصول المخصصة للإسكندر، فنلاحظ غياب بعض أقوال الفلاسفة حول نعشه، كما أن هناك ترتيبا للأقوال فى غير موضعها الطبيعى أحيانا. فمثلا، من السطر التاسع فى الصفحة السابعة والثلاثين حتى السطر السابع فى الصفحة الثامنة والثلاثين، نجد مجموعة أقوال كان يجب أن توضع من السطر الخامس عشر فى الصفحة الأربعين حتى السطر الثالث عشر من الصفحة نفسها، والعكس صحيح.

فى المكان المخصص لذكر اسم الناسخ وزمن النسخ، نجد التاريخ التالى: ذو القعدة سنة ٥٩٤ هجرية الموافق ١١٩٨ ميلادية، وهو بلاشك تاريخ الزمن الحقيقى للنسخة وربما كان أيضا زمن إعادة نسخها.

كان ديرنبورج[٨٠]، كما سبقت الإشارة، هو الذى نسب مخطوطة الأسكوريال إلى الأنصارى. لكن، كما أشار ميركل[٨١]، كان موللر قد أشار من قبل إلى احتمال نسبة هذا العمل إلى شخص آخر غير حنين،

معتمدا على الملامح الإسلامية العديدة الواضحة بالنص. لكن لوفنتال[٨٢] أصر على نسبتها إلى حنين، معتمدا على أن المنتخبات البيزنطية بها العديد من الملامح الشرقية، وربما كان حنين قد لجأ، بالنسبة إلى حكاية الإسكندر، إلى مصادر معربة فاستخدم مواد كانت قد تشبعت بالروح الإسلامية، رغم أنه مسيحى.

يقبل ميركل من جانبه، كنقطة بداية، اقتراح ديرنبورج باعتبار الأنصارى هو مؤلف (أدب الفلاسفة)، لكنه يقوم بطرح قائمة من التساؤلات أهمها: إلى أى حد استخدم الأنصارى حنينا بوصفه مصدراً [٨٣]. وبعد أن قام بمراجعة كل فصل من الكتاب، توصل إلى خلاصة فحواها أن الأنصارى قد نسخ حنيناً بدقة، خاصة إذا احتكمنا إلى التماثلات بين نصه ونص «المبشر» الذى نعلم يقينا أن مصدره كان حنينا. لذلك، أيد فكرة النسخ الحرفى الدقيق عن حنين، انطلاقا من المعلومات التى قدمها ابن أبى أصيبعة الذى ينسب الفصول الخاصة بتعاليم أبيرقراط وجالينو صراحة إلى حنين.

يرفض ميركل النسب إلى حنين فى الجزء الخاص بالإسكندر على وجه الخصوص؛ إذ يرى أن عدم إتقان هذا الفصل وترتيبه السيئ وتخبط المصادر تتناقض مع طريقة حنين فى العمل. لذلك يميل إلى أن الأنصارى قد ابتعد عن المصدر الرئيسى لكتابه، هذا المصدر الذى لم يأخذ منه سوى الجزء المخصص لتعاليم الإسكندر. أما بالنسبة إلى الرسائل ونقل التابوت وعبارات الفلاسفة.. إلخ، فقد لجأ إلى مصادر كانت قد تشبعت بالملامح اليهودية والمسيحية والإسلامية.

من المحتمل أن يكون مصدر الأنصارى، بالنسبة إلى الفصل الذى يهمنا، مصدرا قديما جدا؛ إذ إنه يحدد مكان موت الإسكندر فى بابيلونيا وليس فى القدس أو أماكن أخرى، كما نجد فى المصادر المتأخرة. يظهر الفصل الخاص بالإسكندر، فى النسخة العبرية التى من المرجح أن تكون قد اعتمدت على المصدر القديم هذا، فى آخر الكتاب. لذلك يعتقد ميركل أن المترجم اليهودى قد انتبه إلى التباينات الأسلوبية التى يعج بها هذا الفصل إذا قورنت ببقية الكتاب[٨٤]، وهو ما حدث أيضا بالنسبة إلى الفصل الخاص بتعاليم مدارجيس الذى يبدو، بفضل شكله ومضمونه، مقدمة لكتاب مستقل[٨٥]. يستخلص ميركل فى نهاية تحليله أنه، فيما عدا الفصل الخاص بالإسكندر، باقى «الكتاب» هو نسخة شبه حرفية من (نوادر الفلاسفة) لحنين[٨٦].

وعلى صعيد آخر، يوجد فى هذا الفصل على الأقل ثلاثة نصوص إضافية مختلفة يتضمن أحدها خطاب العزاء الذى كتبه الإسكندر إلى أمه. ومن المحتمل أن يكون كالستنس هو مصدر هذا الخطاب؛ إذ يحكى أن الإسكندر طلب، قبل أن يموت، أن تسجل وصيته كتابة[٨٧]. وقد عدل هذا الجزء بالطبع كثيرا على يد الأنصارى[٨٨]. النص المضاف الثانى يضم خطاب الإسكندر الذى ينعى فيه نفسه لأمه، ورد أمه عليه، وأثر موت ابنها عليها، ورثاء النائحات. النص الإضافى الثالث هو الأوسع؛ إذ يجمع بين الأقوال والأفعال ويتضمن تفاصيل أكثر؛ حيث يروى موت الإسكندر فى بابيلونيا ونقل جثمانه فى تابوت من الذهب إلى الإسكندرية، ورثاء الفلاسفة وخطب أصحاب الإسكندر وزوجه أمام النعش، ووصول التابوت إلى الإسكندرية، واستقبال أمه له، ورثاء الفلاسفة السكندريين أثناء الدفن، وعزاء الفلاسفة لأم الإسكندر بعد أن تم دفن جثمانه، وخطاب أرسطو إلى أم الإسكندر وردها عليه.

يبدو أن النصين الثانى والثالث مصدرهما يونانى رغم أنهما قد وصلا إلى حنين، أو الأنصارى، معربين[٨٩]؛ بدليل الملامح الإسلامية التى تشوبهما. يجب الإشارة إلى أن النص الثالث يختلف عن كثير من النسخ؛ إذ نجد مكان موت الإسكندر فى بابيلونيا ولا يرد ذكر أرسطو بين الفلاسفة الذين تكلموا أمام النعش[٩٠]. فيما يخص رسالة أرسطو إلى الإسكندر، يرجح لوفنتال، معتمدا على إحدى رسائل أرسطو التى حققها ليبرت[٩١]، أنها عبارة

عن تجـميـع لمقـاطع من رسـائل عـدة (٩٢). أمـا تعـاليم الإسكندر، فـهى قـائمـة فى نسـخـة حنين إذا قبلنا رأى ميركل، السابق الذكر، بأن الكتاب نسخة حرفية. لكن لوفنتال يعتبر أن حنينا قد أخذها من منتخب يونانى ومن أسطورة معـربة للإسكندر مليئـة بالملامح الإسلامـيـة، مؤكدا أن حنيناً لم يستبعدها بسبب قيمها الأخلاقية العالية (٩٣).

والعلاقة بين هذا العمل وأعمال عربية تنتمى إلى أنواع أخرى علاقة وثيقة (٩٤). لقد سبقت الإشارة مرات عدة إلى كـتـاب (المبـشر) الذى يرتبط بدوره بعـلاقـات وثيقة مع كتاب ابن هندو (المتوفى سنة ١٠٢٩ ميلادية) «الكلم الروحانية من الحكم اليونانية»(٩٥) خاصة بالنسبة إلى الأقوال المأثورة المنسوبة إلى الإسكندر. هذا بالإضافة إلى أعمال أخرى ينتمى إليها العمل الذى نناقشه هنا بطريقة أكثر عمقا (٩٦). نجد أيضا فى كثير من مصنفات «الأدب» أمثالا متناثرة من هذا النص، كما هو الحال بالنسبة إلى (العقد الفريد)(٩٧) لابن عبد ربه من بين كتب أخرى. كـمـا يجب الإشارة إلى أن مؤلفين من مجتمعات أخرى كـانوا يكتبون بالعربية، مثل موسى ابن عزرا (٩٨)، نثروا فى أعمالهم أقوالا مأثورة مأخوذة من النص.

من النظريات والمقاربات التى درس بها كتاب (أدب الفلاسفة) سواء فى نسخة حنين الأصلية أو فى رواية الأنصارى، ثمة قيمة جوهرية أساسية مجمع عليها، هى اختلاط وتشوش العناصر التى تكون صورة الإسكندر؛ ذلك أنه حين يتم تقـديمه على أنه ابن فـيليب الملقب بالمقدونى، تكون الإشارة دون شك إلى الإسكندر الأكبر بطل السيرة التاريخية التى قدمها كالستنس، إذ إن هذا الجزء من النص(٩٩) بعـيـد بعـدا كـامـلا عن أية روح مسيحية. وحين يلقب الإسكندر بعد ذلك بلقب «ذى القـرنين» يدل ذلك على تدخل عناصـر أخـرى تحدث الخلط والتشوش الذى أشرنا إليه فيما سبق. وأخيرا، يتم تقديم شخصية الإسكندر بوصفه تلميذا لأرسطو، فيصير بطل قـصـة هدفهـا إثبـات إحدى نظريات أستاذه. تلك التـجـربة نفـسـهـا تنسب فى قـصـة أخـرى إلى حكيم وفيلسوف آخر فى جزء آخر من الكتاب نفسه.

من الواضح أيضـا، رغم الملامح الأسلوبيـة والتكرار والخلط بالمضمون، التى تؤكد أننا أمام فصل له مصادر عدة، ثلاثة على الأقل، وأن من المستحيل معرفة مصادر هذا النص بصـورة يقـينـيـة. صـار الإسكندر الحكيم والإسكندر المتصوف والإسكندر البطل شخصية واحدة اكتسبت، بفضل هذا الخلط نفسه، عظمتها وأهميتها. والشكل الذى اتخذته طريقة جمع «أفعاله وأقواله» تدل أيضـا على التـداخـلات بين مـختلف الأنواع الأدبيـة السابقة، مما تولد عنه أسلوب جديد يمكن أن يفهم على أنه نوع أدبى جديد.

الهوامش:

١ ـ عبد الرحمن بدوى، **حنين بن إسحاق، أدب الفلاسفة**، (نسخة) محمد على بن إبراهيم بن أحمد بن محمد الأنصارى، الكويت، ١٩٨٥. اعتمدت هذه الطبعة أساسا على مخطوطة الأسكوريال، ونظريا على مخطوطة ميونخ من بين مخطوطات أخرى. لكن يجب تنبيه القارئ إلى عيبين: أن العرض لا يعكس الإضافات والتنويعات الهامشية ولا التناقضات بين هذه النصوص من جهة، كما أن الناشر قد صحح اللغة التى كتب بها النص وحولها إلى عربية فصحى، مما أخفى ملامح اللهجات التى كان يمكن أن تكون لها دلالات مهمة عند محاولة إثبات المصدر الشمالى الأفريقى أو الأندلسى للنص، من جهة أخرى.

٢ ـ تم تحقيق المخطوطة بفضل منحة من معهد التعاون مع العالم العربى. وهى لم تنشر بعد وتوجد نسخة منها فى مكتبة المعهد.

٣ ـ انظر: Y.K. Walsh, "Versiones peninsulares del Kitab Adab al- Falasifa de Hunayn ibn Isháq", **Al-Andalus, 41** (1976) pp. 355-384

٤ ـ طبعة شيخو، بيروت، ١٩١٢.

٥ ـ طبعة ليبرت، ليبزيج، ١٩٠٣.

٦ ـ طبعة موللر، القاهرة، ١٨٨٢.

٧ ـ انظر : F. Rosenthal, **The Classical Heritage in Islam**, London 1975, pp. 72-73

٨ ـ الإشارات هنا إلى المخطوطة رَ ٧٦٠ (وفقا لتصنيف ديرنبورج) فى الأسكوريال.

٩ ـ الدرداج أو ميدراجيش أو ميدارجيس فى نسخ أخرى هو هرمس. انظر عبد الرحمن بدوى، **مختار الحكم**، مدريد ١٩٥٨، ص ٢٧٩ هامش رقم واحد، وانظر : Merkle, **Die Sittensprüche der philosophen, Kitab Adab al-Falasifa von Honein ibn Ishaq, in der überarbitugn des Muhammed ibn Ali al-Ansari,** Leipzig, 1921, pp. 9-10.

حيث يقترح ميركل طريقة فريدة فى تعرف مهادارجيس على أنه حنين نفسه، بمعنى أن هذا الاسم العجيب هو تحريف لكلمة عبرية ha-metargem أى المترجم، كما يتساءل أيضا إن لم يكن له مصدر هندى وتكون الكلمة فى هذه الحالة تحريفا لكلمة «مهراجا».

١٠ ـ الصفحات ٨ و٩ من مخطوطة الأسكوريال. وانظر أيضا F. Rosenthal سابق الذكر، ص ٧٢ ـ ٧٣، والصورة ص ٤٥.

١١ ـ انظر: **القرآن** «سورة لقمان». والترجمة الإسبانية للقرآن Y,Vernet, **El Coran,** Bencelona, 1980.

١٢ ـ انظر : M. Abu malham, **"La Modernidad de la Filosofia Antigua",** Actas del III Congreso Int. Tres Culturas, Toledo , 1984

١٣ ـ انظر : V. Chauvin, **Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes,**Paris, 1905,3 vols.

١٤ ـ انظر: **القرآن**، «سورة الكهف»، الآيات من ٦٠ ـ ٦٤ و٨٣ ـ ٩٢.

١٥ ـ انظر : E. Garcia Goméz, **Un texto arabe occidental de la Leyenda de Alejandro**, Madrid, 1929, p. xxx iii, nora 2

يوجد بهذا الكتاب ملخص رائع لمختلف وسائل الانتقال والخطوب التى مرت بها هذه الشخصية.

١٦ ـ المصدر السابق P. xxx vlll, noras 1 y2; p. xxx, noras 2 y 3.

١٧ ـ انظر : E.A. Wallis Budage (ed.) **The life and Exploits of Alexander The Great being a series of Ethiopic Texts,** London, 1896; F. Corriente, Dos elemenos folklóricos comunes en la version etiopia de la leyenda de Alajendro y la literatura árabe, **Al-Andalus,** 32, 1967) p. 221.

١٨ ـ القصة التى يرويها القرآن التالية كما وردت فى «سورة الكهف»: «إذ قال موسى لفتاه لا أبرح حتى أبلغ مجمع البحرين أو أمضى حقبا. فلما بلغا مجمع بينهما نسيا حوتهما فاتخذ سبيله فى البحر سربا. فلما جاوزا قال لفتاه آتنا غداءنا لقد لقينا من سفرنا هذا نصبا. قال أرأيت إذ أوينا إلى الصخرة فإنى نسيت الحوت وما أنسانيه إلا الشيطان أن أذكره واتخذ سبيله فى البحر عجبا. قال ذلك ما كنا نبغ فارتدا على آثارهما قصصا» (الآيات ٦٠ إلى ٦٤). القصة الأخرى هى التالية كما وردت فى السورة نفسها: «ويسئلونك عن ذى القرنين قل سأتلو عليكم منه ذكرا. إنا مكنا له فى الأرض وآتيناه من كل شئ سببا فأتبع سببا. حتى إذا بلغ مغرب الشمس وجدها تغرب فى عين حمئة ووجد عندها قوما قلنا يا ذا القرنين إما أن تعذب وإما أن تتخذ فيهم حسنا. قال أما من ظلم فسوف نعذبه ثم يرد إلى ربه فيعذبه عذابا نكرا. وأما من آمن وعمل صالحا فله جزاء الحسنى وسنقول له من أمرنا يسرا. ثم أتبع سببا. حتى إذا بلغ مطلع الشمس وجدها تطلع على قوم لم نجعل لهم من دونها سترا. كذلك وقد أحطنا بما لديه خبرا. ثم أتبع سببا. حتى إذا بلغ بين السدين وجد من دونهما قوما لا يكادون يفقهون قولا. قالوا يا ذا القرنين إن يأجوج ومأجوج مفسدون فى الأرض فهل نجعل لك خرجا على أن تجعل بيننا وبينهم سدا. قال ما مكنى فيه ربى خير فأعينونى بقوة أجعل بينكم وبينهم ردما. آتونى زبر الحديد حتى إذا ساوى بين الصدفين قال انفخوا حتى إذا جعله نارا قال آتونى أفرغ عليه قطرا. فما اسطاعوا أن يظهروه وما استطاعوا له نقبا. قال هذا رحمة من ربى فإذا جاء وعد ربى جعله دكاء وكان وعد ربى حقا». (الآيات: ٨٣ إلى ٩٨).

١٩ ـ انظر : Garcia Goméz, p. xxxiv

٢٠ ـ انظر: Fried laender, **Die chadirlegende und der Alexanderromen** El 2 sub. al- Khidr, T. IV, pp. 935, 938, Leipzig-Berli

٢١ ـ انظر: **القرآن** «سورة الكهف» الآيات من ٦٠ ـ ٨٢.

٢٢ ـ انظر : Friedlaender, pp. 235-6. سبق ذكره.

٢٣ ـ انظر : Garcia Gomez, pp. XXXV-XXXVI سبق ذكره.

٢٤ ـ «عندما هبط موسى فى سيناء كان بين يديه لوحات الوصايا. لكن موسى لم يعرف أن لون وجهه قد أصبح مشرقا بفضل كلامه مع الله». ترجمت العبارة العبرية التى تعنى «أصبح وجهه مشرقا» إلى «وجهه ذى القرون» بسبب الخلط بين معانى الجزر «قرن» التى تعنى القرن والإشراق. انظر ترجمة كانتيرا إيجليسياس، مدريد، ١٩٧٥. كان هذا الخلط مثمرا فيما يخص تنوع تمثيلات موسى.

٢٥ ـ انظر : W. Yeager, Paideia, **Los ideales de la cultura griega,** Mexico , 1971 .

٢٦ ـ انظر : Fco. Rodriguez Adrados, **La Historia de la fábula greco latina** 2 vols, EUCM, Madrid, 1979, vol. I, pp. 17, 21, 22y nolra 11

٢٧ ـ انظر : W. Yereger، سبق ذكره، ص ٨٧١.

٢٨ ـ المصدر السابق، ص ٨٨٨.

٢٩ ـ المصدر نفسه، ص ٩٥٧.

٣٠ ـ انظر: E.R. Curtius, **Literatura Europea y Edad Media Latina.** Mexico, 1976, 2 vols, vol I, p. 66 y ss; y. Lenzenwrger, **Historia de la Iglesia católica,** Barcelona, 1989, pp. 112-223.

٣١ ـ انظر : M. Cruz Hernandez, **Historia del Pensamiento en el Mundo Islamico**, Madud, 1981, 2vols. I. I. p. 52; R. Walzerm, **Greek into Arabic**, Oxford, 1962, pp. 1-8.

٣٢ ـ انظر: سبق ذكره E. R. Curtius, T. I. p. 80y ss y 92- 94.

٣٣ ـ انظر: Maria R. Lida de Malkiel, **De la idea de la fama en la Edad Media Castellana**, Madrid. 1983, pp. 95- 100 y ss, 79-80 y ss.

٣٤ ـ انظر : R. Walzer، سبق ذكره.

٣٥ ـ انظر : M. Cruz Hernamdez، سبق ذكره، و F. Rosenthal، سبق ذكره، لندن ١٩٧٥.

٣٦ ـ انظر: M. Cruz Hernenadez، سبق ذكره.

٣٧ ـ انظر : Abd el-Galil, **Bréve Histoire de la littérature Arabe**, Paris 1946, p. 22

٣٨ ـ انظر : R. Blachére, **Histoire de la littérature arabe**, Paris, 1952, T.I, pp. 83-4; T. II, 1964, pp. 188-195, y T. III. 1966, pp. 732-736.

٣٩ ـ انظر: R. Adrados, p. 21، سبق ذكره.

٤٠ ـ المصدر السابق، p. 22, nota 11.

٤١ ـ المصدر السابق، p. 33.

٤٢ ـ انظر: سبق ذكره، R. Blachére, **Littérature**... T. III (1966)p p. 767

٤٣ ـ انظر: سبق ذكره، E. R. **Curtuis**, p. 92.

٤٤ ـ انظر: R. Blacére, **"Contribution á l' élude de la litterature Proverbiale des Arabes** à l'époque orchaïque", Arabica, 7, 1954,, pp. 53- 83.

٤٥ ـ حول نوع المثل في الأدب اليهودي الحاخامي انظر: M. Peréz Fernández, **Parábolas rabínicas**, Murcia, 1988.
في هذه الحالة يجب ملاحظة الخلط أيضا بين الأنواع: الأمثال والحكايات الرمزية والأمثولات.. إلخ .

٤٦ ـ سبق ذكره R. Blachère, **"Contribution..."**, Arabica, 7 (1954) p. 57.

٤٧ ـ سبق ذكرهما. EI2, T. IV, p. 516; R. Blachère, **Littérature**... T. III p. 765.

٤٨ ـ سبق ذكرهما. Abd el- Galil, p. 121; R. Blachère, Littérature T. III p. 765.

٤٩ ـ سبق ذكره. R. Blachère, **"Contribution...** " Arabico, 7 (1854) p. 5383.

٥٠ ـ سبق ذكره. R. Blachère, **Littérature** T. III. p, 769 y55.

٥١ ـ سبق ذكره. El 2, sub. Lukman, T. V., p. 817 y nota 11.

٥٢ ـ رقم ٢٢.

٥٣ ـ انظر: **القرآن** «سورة لقمان» الآيات ١٢ وما بعدها. تمتلئ هذه السورة بأصداء كتب الحكمة التوراتية.

٥٤ ـ انظر: G. W. Freytog, **Arabum Proverbia, Bonnae ad Rhenum**, 1839.

٥٥ ـ سبق ذكره، Abd el-Galil, p.28.

٥٦ ـ سبق ذكره ، R. Blachère, **Littérature**, T. III, p. 770

٥٧ ـ كلمة «خرافة» باللغة العربية بمعنى «الرائع» انظر R. Blachère, **Littérature**، سبق ذكره T. III, p. 770.

٥٨ ـ أحد أمثلة هذه المجموعات هو بلا شك **كتاب الأغاني** لأبي الفرج الأصفهاني.

٥٩ ـ انظر : M. Makki, **"Egpyto y la Historiografia Arabigo- espanola"**, RIFI (1957) pp. 157- 209.

٦٠ ـ وفقا لما قاله محمود مكي في المصدر السابق (ص ١٦٢ ـ هامش رقم ٤) هناك رواية عن ابن عبد البر أن عبد الله بن عمرو بن العاص استشار النبي من أجل الحصول على إذن منه للاستعانة بالإسرائيليات.

٦١ ـ المصدر السابق، pp.175-176.

٦٢ ـ انظر: ترجمة **مروج الذهب** **Les Prairies d'Or**, trad, de E. Maynard y P. de Courteille, revisada par, Ch. Pellat, Paris, 1962, 3 vols, T.I. pp. 4 - 9.

٦٣ـ لا أستطيع هنا مقاومة تقديم نص من الفصل الخاص بالموسيقى الذي يمكن إدخاله في نوع الفكاهة، رغم أنه مصنف مع حكم وتعاليم الفلاسفة. يقول النص المأخوذ عن مخطوطة لندن (صفحة رقم ٥٠ و٥١) : «كان أحد الفلاسفة يتمشى مع أحد تلاميذه عندما سمع صوت عزف موسيقى على آلة القانون: فقال الأستاذ لتلميذه: فلنذهب نحو مصدر الموسيقى لأنه من المؤكد أننا سوف نتعلم شيئا. عندئذ انبعث صوت بشع يغني تصاحبه موسيقى متنافرة الأنغام. فالتفت الأستاذ نحو تلميذه وقال: يقول الكهنة والعالمون بالفنون التكهنية إنه عندما تغني حيزبون، يموت إنسان. لكن الحقيقة أنه عندما يغني هذا الصوت فمن المؤكد أن هناك ألف حيزبون تموت».

٦٤ ـ الجزء الأول، الفصل الرابع، ص ٥٣٠، والجزء الثاني الفصل ١٥ و ١٦.

٦٥ ـ منذ وقت قريب، أعطتنى ماريا نينيو البحث الذى كانت قد تقدمت به إلى المؤتمر الثانى للدراسات اليونانية العربية وهو بعنوان **أساطير حول الإسكندر الأكبر فى إسبانيا الإسلامية**. فى هذا البحث إثبات أن تلك الأساطير كانت معروفة فى الأندلس منذ فترة مبكرة جدا على الرغم من صعوبة الكشف عن سبل ووسائل انتقالها إلى شبه الجزيرة الإيبيرية.

٦٦ـ انظر: N. Elissef, **Thémes et motifs des Mille et une Nuits**, Beyrouth, 1949; Von Grüebaum, **Medieval Islam**, Chicago, 1946, cap. IX: **"Greece in the Arabian Nights"**.

Garcia Gomez, pp. Lv-lvI.

٦٧ ـ سبق ذكره

Ed. A. Badawi, IEI, Madird, 1958.

٦٨ ـ طبعة عبد الرحمن بدوى.

٦٩ ـ انظر: M. Menedez Pelayo, **Origenes de la Novela**, Madrid, 1905, T. I. pp. 63- 64., Maria. J Lacarra, **Cuentistica medieval en Espana: Los Origenes**, Lanagoza, 1979.

E. Garcia Gomez,1979.

٧٠ ـ سبق ذكره، p. LIX.

٧١ ـ المصدر السابق.

٧٢ ـ انظر: Loewenthal **Sinnsprüche des Philosophen**, Berlin, 1896, p. 11.

٧٣ ـ المعروفة باسم Musre ha-Filosofem، انظر الهامش السابق.

Merkla, pp. 5 y ss.

٧٣ ـ سبق ذكره. pp. 7 y ss.

٧٥ ـ المصدر السابق. Lowenthal, pp. 2-3.

٧٦ ـ سبق ذكره. p, 3, nota 2.

٧٧ ـ المصدر السابق.

٧٨ ـ انظر: **Bibliotheca Arabico- Hispana Eswrialensis**, T. I, pp. 226-227, (rep. Biblio. Verlag Osnabrüch, 1969).

٧٩ ـ انظر: **Les Manuscrits Arabes de l'Escurial**, décrits par Derenbourg, T. II. Fasc. I, pp. 47- 48

٨٠ ـ المصدر السابق.

٨١ ـ سبق ذكره. pp. 7yss.

٨٢ ـ سبق ذكره. pp. 5yss.

٨٣ ـ سبق ذكره. pp. 8 y ss.

٨٤ ـ سبق ذكره. p. 9.

٨٥ ـ لقد أشرت من قبل إلى التأويلات المختلفة لهذا الاسم (انظر هامش رقم ٣٠) الذى يشير بالتأكيد إلى حنين نفسه.

p. 22.

٨٦ ـ سبق ذكره، Loewenthal, p. 28.

٨٧ ـ سبق ذكره،

٨٨ ـ انظر وصية الإسكندر فى النسخة الإسبانية الألفونسية (تحقيق ودراسة) T. González Rolàn, Y. Psaquero, **La Historia Novelada de Alejandro Magno**, EUCM, 1882, pp. 218- 219. أو القائمة فى **مختار الحكم** للمبشر، طبعة عبد الرحمن بدوى (١٩٥٨)، ص ٢٤٩ـ ٢٥٠.

Loewenthal, p. 32.

٨٩ ـ سبق ذكره.

٩٠ ـ لقد أشرت من قبل إلى هذا الأمر. انظر المبشر، **مختار الحكم**، ص ٢٤٠.

De Epistula Pseudaristotelica :**Peri Basileias**" Commentatio, Halle, 1891.

٩١ ـ انظر: p. 10.

٩٢ ـ سبق ذكره. Loewenthal, p. 6.

٩٣ ـ سبق ذكره، والفصل الثامن من النسخة العبرية. V. Chauvin, T.I, pp. 23y ss.

٩٤ ـ سبق ذكره.

٩٥ ـ طبعة القبانى، القاهرة، ١٩٠٠.

٩٦ ـ قام شيخو بدراسة الفصل الخاص بحكم العباقرة فى مقال منشور فى «**المشرق**» العدد السادس (١٩٠٣). كما قام أيضا بدراسة **مئات الأقوال المأثورة مجهولة** المؤلف فى مقال آخر نشر فى المجلة نفسها عام ١٩٠٢. انظر: Merkle, p. 34

٩٧ ـ طبعات القاهرة ١٩٤٨ ـ ١٩٥٣ أو ١٩٦٧.

٩٨ ـ **كتاب المحاضرة والمذاكرة** الترجمة الإسبانية. M. Abumalham, **CSIC**, Madrid 1985-1986, 2vols.

٩٩ ـ انظر: E. Garacia Gomez, p. XXXIX

سبق ذكرهما. T. Gonzalez Rolan y P., Saquero, **Historia Novelada**

انظر فى الكتاب الثانى النصوص المضافة والترجمات المختلفة لأقوال كالستنس المزعومة.

تيمة السفر
فى النص السردى القديم

شعيب حليفى

يتيح تنوع نصوص التراث السردى العربى وتعددها إمكانات شتى لمساءلة هذا التراث، واستكناه ملامحه وقوانينه، انطلاقًا مما تراكم خلال قرون من الإبداع فى أجناس أدبية وأشكال تعبيرية تحتسب ـ بالضرورة ـ على التاريخ أو التراجم، لكن مادتها رشحت بأنسابها الأدبية، وتلاقحت فى إطار التفاعل السائد بين كل مكونات الثقافة العربية.

ويمكن، منذ البداية، تأطير النص السردى القديم فى الأشكال المعروفة لدى الدارسين، بدءًا من (ألف ليلة وليلة)، والسير الشعبية، والمقامات، وكتاب (كليلة ودمنة)، ونصوص الرحلات سواء الجانحة فى خيال فادح أو المستندة إلى «حقيقتها» ومرجعها المحتمل، وكذلك النصوص الحكائية المحسوبة على أدب المسامرات والفكاهة، والفلسفة، وأخبار الشعراء والملوك والمجانين، وأدب المتصوفة والتراجم، والنصوص التخييلية بما فيها المتفرقات المبثوثة فى مؤلفات الفقه واللغة، ووثائق التاريخ والرسائل والأوراق التى حاولت رسم بعض القضايا الروحية أو الدنيوية ـ الذاتية تنفيساً أو تقويماً.

إنّ مجال السرد القديم يبدو حافلا بالنصوص المتنوعة والمتعددة، التى تنقسم إلى أشكال مركبة توحى بالاكتمال والاكتفاء بذاتها، فضلا عن أشكال بسيطة، صغرى، مبثوثة فى كتب مختلفة. هذه النصوص تفرز ـ فى نظرى على الأقل ـ إلى جانب مكونات أخرى، ثلاثة عناصر تبدو شديدة الارتباط فيما بينها، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالموضوع الذى نطرحه للدراسة:

ـ الشكل الدائرى ـ المفتوح.

ـ التشكيل العجائبى ووظائفه.

ـ تيمة السفر.

١ ـ الدائرة:

هيمنت الدائرة [1] على مستوى الحركات المؤطرة لشكل النصوص السردية القديمة التى لا تنفتح إلا على

ما يعطيها طابع الانغلاق، وهو ما يدعو إلى البحث عن تماثلاته الذهنية والاجتماعية.

النص السردى هو نص دائرى حكائيا؛ بحيث تتشكل طبيعة الحكى من الحكاية بسندها المرجعى أو المتوهم، كما يحضر الخبر بحمولاته الأدبية والاجتماعية والتاريخية فى تفاعل ملموس، وارتباط أكيد بتحديدات الوعى النقدى والفقهى.

والخبر، بدوره، يتشكل ضمن دوائر مفتوحة ومغلقة ضمن النسق التيماتى؛ حيث نصوص التراجم والاستذكارات وتسجيل الحكايات الشفوية المحملة بكل أحلامها المجنحة بعيداً فى الخيال، والسير الشعبية المتصلة بالبطولات العربية ذات الأهداف الدينية النبيلة، فى سبيل تدعيم مفاهيم وقيم مثل: الشجاعة، الصدق، التضحية، الحب... إلخ.

ففى السير الشعبية يتأسس المحكى بناءً على حكاية كرونولوجية لها بداية ونهاية، من مشاهد وفصول حكايات تنفصل وتتصل فى شكل دوائر وحلقات يكمل بعضها بعضا، كما أن «الخاصية التى تميز المؤلفات من نوع السيرة الشعبية هى أن نصها يبدو مؤلفا من مقاطع غير كبيرة، كل مقطع منها معد كحلقة منفصلة لجلسة واحدة»(٢).

وهذا الشكل يظهر أيضا فى (ألف ليلة وليلة)، وبشكل واضح فى المقامات، و(كليلة ودمنة) - بامتياز - وأيضا فى (رسالة الغفران)، و(الإمتاع والمؤانسة)، و(البخلاء)، وغيرها من المؤلفات السردية التى جعلت الدائرة شكلها المتحكم فى البناء القصصى.

للتمثيل من (كليلة ودمنة)، فى نص «القرد والغيلم»، يتشكل الحكى الدائرى من الجملة - البداية، التى تحيل على دوائر أخرى تشمل كل النصوص:

- « قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف».

ثم يفتح «بيدبا» دائرة الحكاية بالفعل السحرى «زعموا»، فيروى حكاية «القرد والغيلم» وعلاقتهما، ثم الحيلة المنقولة من الجارة إلى زوج الغيلم، إلى الغيلم والهلاك بالقرد، ثم الحيلة المضادة؛ وهنا تبدأ دائرة حكى آخر بالجملة التالية:

- «فقال القرد: هيهات! أتظن أنى كالحمار الذى زعم ابن آوى أنه لم يكن له قلب ولا أذنان.

قال الغيلم وكيف ذلك؟»

ثم يروى القرد الحكاية مبتدئا بالفعل السحرى نفسه: «زعموا»؛ حيث تتضح بجلاء الانتقالات والتحولات داخل نص واحد يؤطره «المثل»:

- الملك دبشليم يريد من بيدبا الفيلسوف أن يضرب له مثلا عن الذى يضيع ما يظفر به من حاجة.

- بيدبا الفيلسوف يروى للملك حكاية القرد والغيلم.

- القرد يروى للغيلم حكاية الحمار وابن آوى والأسد.

إن للحكاية هنا حبلها الذى يلحم أجزاء النص، ويعطى للمتخيل طابع وسمة «الانسجام»، فضلا عن التوسع فى خلق إضاءات أخرى للمثل.

٢ - العجائبى:

يتموضع العجائبى تشكيلا وتيمة فى مواقع تختلف من نص لآخر بحسب طبيعة الحكى وارتباطاته، وقد كان الوعى بالعجائبى قائما على مجاوزة ماهو طبيعى على مستوى الأحداث؛ حيث تبرز فيها ظواهر خارقة مثل الجن والشياطين والمسوخات، وتكليم الجماد والحيوان،

والمشى فوق النار أو الماء، والطيران فى السماء بأدوات مساعدة أو بلا أدوات...، ويتم إرجاع كل هذا إلى «ميل العربية إلى الخوارق والمعجزات»[٣]، وتطور الفكر الصوفى وتشعباته من جهة، وإلى البحث عن «حقيقة أخرى» غير مناقضة للواقع عن طريق العجائبى والغرائبى، فى النصوص الأدبية من جهة أخرى. إن العجائبى فى النصوص السردية القديمة لا يمكن فهمه إلا بفهم التعريفات التى قدّمها القزوينى فى (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات)؛ حيث ميّز بين صنفين من العجائبى، عادى يعبر عن لا يقين الإنسان أمام كل الظواهر الطبيعية؛ حيث يجهل السبب الحقيقى، وعجائبى خارق وهو الغريب المرتبط والمفسر بالكرامات والمعجزات؛ وهو تعريف لا يلتقى - بالضرورة - مع تخريجات «تودوروف» الذى استند فى دراسته (مدخل إلى الأدب الفانتاستيكى)[٤] على نصوص تعود إلى القرنين التاسع عشر والعشرين، مع إضافة نصين آخرين هما (حكايات بيرو Perrault) و(ألف ليلة وليلة)؛ حيث يؤسس تصوره على تقسيمات مدققة وحديثة، ومحددات تعود إلى التفسير والتردد والحيرة على مستوى المتلقى.

هناك أيضا اجتهادات «بول زيمتور»[٥] فى هذا الصدد؛ إذ تناول المسألة فى الغرب خلال القرون الوسطى، كما تناولها، على مستوى النص العربى، حديثا، محمد أركون[٦] وغيره.

إن «العجائبى» يحضر فى النص السردى بشكل متواتر حتى «فى الأدب الشخصى» الذى يندرج النص الرحلى ضمنه، فيجىء محركًا ومولداً للمتخيل، وتشكيلا يطرز النسيج النصى لتحقيق إحدى الوظيفتين، الإدراكية أو التطهيرية.

٣ - تيمة السفر:

تضطلع تيمة السفر داخل النص الأدبى السردى بمهمة استراتيجية، من حيث توسيع الحكى وبناء التشويقات فيه، وهى تلتحم، جدليا، بالعنصرين السابقين: الدائرية والعجائبى؛ بالإضافة إلى عناصر أخرى شكلية وبنائية. فالسفر والارتحال الذى يشكل، اليوم، فى الرواية موضوعًا أساسيا - بتعبير ميشيل بوتور[٧] - هو امتداد طبيعى وتاريخى للنصوص الكلاسيكية العربية أو الغربيّة، بدءاً من (جمهورية أفلاطون) إلى النصوص اليوتوبية، والملاحم، مثل (الإلياذة)، و(الأوديسا)، و(الأنيادة) وغيرها.

ففى ملحمة (جلجامش)، «يتبأر السفر من أجل البحث عن الحياة عبر جسر الموت بين مغارب الشمس وباطن الأرض وأعماق البحر، إنها نفسها أسفار الملاحم والحكايات الأخرى. (عوليس)، (أورفيوس) الأسطورى، و«السندباد البحرى»، كما هو الشأن فى النصوص السردية التى جاءت بعد تراجع الملحمة لصالح كتابات نصوص المغامرات وحكايات الشطار التى كانت تستجيب للتحولات الجديدة، وهو الانطباع نفسه الذى يمكن استعادته فى النصوص العربية، بدءاً من الشعر الجاهلى[٨]. وقد اتخذ السفر تيمة مركزية ضمن البناء الشعرى لتحقيق وظيفتين على الأقل: وظيفة شعرية، جمالية وتصويرية، ترشح بالمشاهد؛ ووظيفة أخرى مادية تتوخى تحقيق هدف فى نفسية المتلقى المتعين سلفاً.

أما فى النصوص النثرية، فقد اتخذت تيمة السفر شكلين اثنين؛ حيث وجدت باعتبارها عنصرا واحداً من جهة، وشكلت بنية كاملة تحكم النص برمته من جهة ثانية.

٣ - ١ الرحلة عنصراً حافزاً:

إن وجود تيمة السفر عنصراً ضمن عناصر بنائية أخرى فى النصوص السردية، يحمل دلالات عدة. ففى

نص (ألف ليلة وليلة) يفتتح الراوى دائرة المشهد الأول بسفر وخيانة ثم تتتالى الأسفار داخل دوائر أخرى. ولعل المشاهد التى تحكى أسفار السندباد تعد أنموذجًا ثريا للتحليل، كما تقدم السير الشعبية، بدورها، نموذجاً فى تتبع التيمات التى تقرن البطولة بالسفر، كما اقترن الارتحال دائما بحافز اختيارى أو قسرى.

فى (كليلة ودمنة)، يتكرر السفر فى أبواب الحكايات. وضمن الحكاية التى تشغل «باب القرد والغيلم»، يتخذ السفر وضعيتين هما: الهرب والمناورة اللذان يجمعهما التخاذل والخديعة.

فالرحلة الأولى الموسومة بالهرب، تتلخص فى فرار القرد الذى كان ملكا على القردة، فشاخ وهرم وانقلب عليه قرد شاب، لأن شيخوخة الأول لم تساعده على الاحتفاظ بملكه؛ ففر هاربا بجلده إلى شجرة تين بالساحل البعيد؛ حيث اعتزل.

هذا الارتحال يتشكل باعتباره نقطة انفتاح لتوسيع الحكاية بعدما اختار الراوى (الزاعم) أن يمدد فى عمر الحكاية، وفى عمر القرد، فلم يتركه يقتل على يد القرد الشاب.

السفر الثانى: «المأدبة»؛ وذلك حينما صاحب القرد الغيلم، صدفة، وعن اعتقاد محول؛ فالغيلم يريد الاحتيال على القرد واستدراجه للقتل وأخذ قلبه بعدما أوهمه بالذهاب إلى مأدبة. وإذا كان السفر الأول هروباً من حتف، فإن الثانى كان ذهاباً إلى حتف. ولما لم يتم، كان لابد من خلق حدث آخر هو، بدوره، سفر عبر الحكى إلى المثل مثلما كانت البداية؛ حيث ارتحل بيدبا الفيلسوف بالملك دبشليم إلى حكاية القرد والغيلم، وانتهت بارتحال القرد بالغيلم ـ فى وضعية أخرى ـ إلى حكاية «الحمار وابن آوى».

إن وظيفة السفر فى هذا النص ـ كما هو الشأن بالنسبة إلى النصوص السردية الأخرى ـ تعمل على تمديد الحكاية وتوسيعها، كما شكلت حوضاً تخييلياً يلهم الراوى بالبحث عن دوائر تتوالد باستمرار، متى صار «السفر»، حيناً، تقنية كونية، وحينا آخر موضوعًا لا بد منه.

فى النص المقامى، مثلا، يفتتح الراوى ـ بشروطه المسكوكة ـ حكيه بسفر محددًا المكان والهدف، وذلك لأجل إضفاء الشرعية على الحدث الذى يجىء مرتبطا بالمكان والشخص.

إن النص المقامى يقف على ثلاثة مكونات رئيسية فيما يتعلق ببنياته: البناء ثم التركيب والموضوع. أما القوانين التى تحكمه، فهى ضمن مفاهيم عدة: هناك قانون التكرار الذى يطاول كل النصوص فى كثير من الحيثيات التى تتحول إلى مشروع قانون فى النص المقامى، وهو قانون يحكم البنيات الصغرى والكبرى.

فى مقامات بديع الزمان الهمذانى تقنّن عنصر السفر حتى بات جزءاً من الشكل العام للمقامة. ومن ضمن اثنين وخمسين نصا مقاميا يتأكد الانطباع بأن كل مطالع المقامات تفصح عن اتكاء المقامة على عنصر السفر لافتتاح الحكاية:

«ـ طرحتنى النوى مطارحها.
ـ كنت بأصفهان أعتزم المسير إلى الرى.
ـ أحلتنى دمشق بعض أسفارى، حينما أنا يوما على باب دارى».

٣ ـ ٢ بنية السفر،

مستويات السرد فى تحفة النظار:

وتتمحور هذه البنية فى النصوص القائمة على بناء الرحلة المعتمد على سفر. وهى نصوص ظهرت تاريخيا

فى كل الآداب ضمن شكل اليوتوبية أو النصوص «الأخروية»، وبعض فصول رحلات صوفية أو مايسمى بأدب القيامة، بالإضافة إلى نصوص أخرى ذات مرجعيات معروفة فى الزمان والمكان بتخييلات لا تحيد عن تعميق العجائبى داخل «النص الرحلى».

وهكذا يطرح نص (تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار)[٩] لابن بطوطة أسئلة عدة، خاصة من حيث البناء والتركيب، وأسئلة عامة بخصوص التجنس؛ إذ يبدو من خلال العنوان والتقديم، بعض ملامح الوعى بالرحلة، من حيث هى جنس قائم سبق أن كتبت فيه نصوص سابقة.

فيما يتعلق بالبناء والتركيب، فإن (تحفة النظار) نص سردى يتراوح بين الترجمة الذاتية والوصف الموسع لفضاءات مرئية وأخرى مسموعة، كما أنها خطاب منفتح على التعدد.

ومن هذا المنظور، فإن مستويات السرد تتجسد فى (تحفة النظار) بأشكال متفاوتة لا تنفصل عن المستويات الأخرى لباقى المكونات، مما يعطى للسرد العنصر اللاحم داخل بنية «النص الرحلى»، وهو ما سنرصده من خلال الحديث عن طبيعة السرد وتموضعات السارد والإشكالات التى يمكن لبنية السفر أن تطرحها.

المتأمل فى (التحفة) يقف ـ منذ البداية ـ على بعض المفاتيح السردية؛ فبالإضافة إلى العنوان الذى يتناص مع عناوين عدة فى مختلف الأجناس التى تحمل كلمة «تحفة» (راجع «كشف الظنون» لحاجى خليفة مادة تحفة) والمقصود بها الشئ الذى يطرب ويدخل السرور والعجب إلى النفس (مخاطبة الوجدان)، فإن الأمر أيضا، يتعلق بالمقدمة التى صاغها وختمها «ابن جزى الكلبى» باعتباره الكاتب الذى سيدون النص، ولعل الفقرات المقدماتية كافية لاستيضاح بعض الغموض فى هذا الصدد:

ـ «فأملى من ذلك مافيه نزهة الخواطر، وبهجة المسامع والنواظر، من كل غريبة أفاد باجتلائها، وعجيبة أطرف بانتحائها، وصدر الأمر العالى لعبد مقامكم الكريم، المنقطع إلى بابكم المتشرف بخدمة جنابكم، محمد ابن محمد جزى الكلبى، أعانه الله على خدمتكم، وأوزعه شكر نعمتهم أن يضم أطراف ما أملاه الشيخ أبو عبد الله من ذلك مشتملا فى تصنيف يكون على فوائده مشتملا، ولنيل مقاصده مكملا، متوخيا تنقيح الكلام وتهذيبه، معتمداً إيضاحه وتقريبه، ليقع الاستمتاع بتلك الطرف، ويعظم الانتفاع بدرها عند تجريده من الصدف [....] ونقلت معانى كلام الشيخ أبى عبد الله بألفاظ موفية للمقاصد التى قصدها، موضحة للمناحى التى اعتمدها، وربما أوردت لفظه على وضعه، فلم أخل بأصله ولا فرعه، وأوردت جميع ما أورده من الحكايات والأخبار، ولم أتعرض لبحث عن حقيقة ذلك ولا اختبار، على أنه سلك فى إسناد صحاحها أقوم المسالك...»[١٠].

إن نظرية السرد والاجتهادات الموازية لها لم تقف طويلا عند أنموذج المؤلف الحقيقى الذى يروى حكايته حكياً أوليا، ثم يجد من يعيد كتابتها مرة ثانية[١١].

فى (تحفة النظار)، هل نقول بأنه يوجد من قام بالرحلة (ابن بطوطة)، وآخر كاتب الرحلة (ابن جزى)؟

إن مفردات «التنقيح»، و«التهذيب» و«الانتقاء» كلها سبيل يجعل من «ابن جزى» راوى الرحلة، وليس بعيداً أن يبدأ نص الرحلة فى أول جملة له بـ : «قال الشيخ أبو عبد الله»، كأن كل الرحلة هى كلام منقول من ذاكرة إلى أخرى، وابن جزى لم يفعل إلا عمله الرسمى بوصفه كاتبا خاصا للسلطان أمر بخطاب محدد وواضح، هو تنقيح كتابة الرحلة وصياغتها صياغة أدبية.

إننا أمام نص كتب مرتين (وربما أكثر) من طرف مؤلفين: مؤلف حقيقى (ابن بطوطة) ملتحم بالحكاية، ومؤلف واقعى غير ملتحم بالحكاية ولكنه نفذ أمراً.

ويمكن النظر، فى إطار التماثل، إلى هذه المسألة والنصوص السردية الشعبية التى تنبثق من أساس واقعى ضيق ومحدود، فتتداول شفويا وتتسع قاعدة المتخيل فيها، وستجد من يأتى ليدون ما وقع للآخرين بأسمائهم، مكتفيًا بتقديم الصياغة الأدبية للوقائع المروية شفويا.

إن اختيار العنوان الموحى بإيراد العجائبى والمتخيل فى صوره الحسية أحيانا، وأيضا المقدمة التى تبرر مجئ الحكايات والأخبار، دون البحث فى حقيقتها!، يعطيان النص طابعه الأدبى المتضمن لعدد من المكونات المماثلة لما هو قائم فى نصوص تخييلية أخرى، سواء على مستوى البناء السردى أو التعجيب.

ينطلق البناء السردى فى (تحفة النظار) من وجود سارد خارجى ينقل خطاب السارد المشارك، ولا تتعدى سلطة تحويلاته: التنقيح، والتهذيب، والصياغة الأدبية..، وهى عناصر كافية للحديث عن ذات ثانية ستترك بصماتها دون شك فى (التحفة)، وللتدليل على ذلك فإن السارد الخارجى (ابن جزى) لم يستطع أن يخفى تدخله فى التقديم الذى كتبه ابن بطوطة، كما لم يخف - فى الجملة العتبة - أنه هو الذى ينقل كلام السارد الحقيقى/ الواقعى.

هل يمكن هنا الحديث - ولو مجازفة - عن ترجمة ذاتية وزمنية لثلاثة عقود تعددت فضاءاتها وحكاياتها؟ أم عن سيرة تراوح الحكى فيها بين تصوير الأنا بنوع من مغامرة تفرز التضحية والتجربة والتعلم، ووصف الآخر تفكيرا وسلوكا؟ وهل يمكن استخلاص قوانين عامة للسرد فى النص الرحلى؟ (١٢).

إن (تحفة النظار) نص محول ومشذب عن نص غائب أصلى يقف على عنصر العرض والإخبار السرديين، فى حركة كورونولوجية تؤرخ لبداية السفر ونهايته.

وضمن سرد الأحداث، يكون السرد اللاحق هو المستوى الذى كتبت به (تحفة النظار)، لأن بداية الحكى هى نهاية الرحلة؛ حيث يعاود الاستذكار، وحتما ستكون الذاكرة - بالإضافة إلى تقييدات وتواريخ وأسماء وكلمات وأحداث واستيهامات وأحلام - هى الأمشاج الأولى للنص، وهذا احتمال يقف إلى جانبه احتمال الاستذكار وحده.

إن هذا المستوى السردى الاستذكارى سيجعل عرض الحكاية يقف عند طبيعة الزمن وحركاته داخل النص، من حيث تسريع أو تبطيء السرد. إننا نلاحظ هنا هيمنة الطابع الكرونولوجى - الكلاسيكى - رغم صيغ التقطيع الواردة من حين إلى آخر لأداء وظيفة التفسير والإيهام بالانسجام، ثم لخلق عنصر التشويق والإثارة عبر الوصف والتعجيب.

إن السارد يسعى من خلال هذا الطابع الكرونولوجى إلى توليد دوائر حكائية وزمنية، قرينتها فى الانتقالات المكانية وبعض التحديدات الزمنية العامة، المنتشرة داخل النص على شاكلة:

- «ومما جرى بمدينة الإسكندرية سنة سبع وعشرين، وبلغنا خبر ذلك بمكة شرفها الله» (ص٤٥).

ـ «ولما كان صباح العيد ركب السلطان فى عساكره العظيمة، وركبت كل خاتون عربتها ومعها عساكرها» (ص ٣٤٦).

ـ «وسافرنا فى العاشر من شوال فى صحبة الخاتون بيلون وتحت حرمتها» (ص ٥٠).

ـ «وسافرنا فى هذا الشّهر سبعة وعشرين يوماً، وفى كل يوم نرسو عند الزوال بقرية نشترى بها ما نحتاج إليه، ونصلى الظهر ثم ننزل بالعشى إلى أخرى» (ص ٦٤٦).

وسط هذا الانتشار الزمنى المقترن، دوما، ببنية السفر، هناك تعويم لا محدد للزمن، استعمل خلاله السارد مجموعة من المؤشرات، يمكن أن نحصر المركزى منها والمتواتر، فى النص، فى عشرة تعابير:

١ ـ كنت يوما عند ...
٢ ـ وفى يوم.. كذا ...
٣ ـ فى بعض تلك الأيام ...
٤ ـ مسيرة كذا من الأيام والشهور ...
٥ ـ ولما كان اليوم كذا ...
٦ ـ واتفق فى ليلة من الليالى ...
٧ ـ واتفق فى بعض الأيام ...
٨ ـ ولما كان بعد مدة ...
٩ ـ وفى تاسع جمادى الأولى ...
١٠ ـ ولما كان صباح يوم ...

شكلت كل هذه الاستعمالات شبكة زمنية تتقلص وتتمدد بفعل حركات أفرزت مظهرين: مظهر مهيمن تجسد فى الاختزال والتقليص عبر التلخيص والحذف:

« ثم سرنا فى بساتين متصلة وأنهار وأشجار وعمارة يوما كاملا ووصلنا إلى مدينة بخارى» (ص ٣٧٣).

إن حركة التلخيص والشغرات الزمنية فى نسيج النص كانت تهم، أساسًا، لحظة الانتقال من فضاء إلى آخر بشكل كبير، فيما كانت خافتة فى سرد بعض التفاصيل؛ وفى هذا المستوى يحضر المظهر الثانى فى صيغتى «المشهد» و«الوقفة»؛ وذلك لتأدية دور سردى آخر تجلى فى إعطاء الفرصة لمكونى الوصف والتعليق، والاستطراد.

ومن الضوابط التى تقنن السرد فى النص الرحلى، هناك الطابع الدائرى فى التوليد والانسجام فى العلاقات النصية العامة، وهى طبيعة النص الحكائى عامة.

وهكذا، فإن الحكاية فى سرد (تحفة النظار) مؤطرة بـ «سرود» ابتدائية وأخرى ثانية تتشذر إلى موضوعات قاسمها المشترك: الجغرافيا، العادات، الشعائر، السلوك وطرق الحياة، وخصوصيات ثابتة أو متحولة من قيم وطبائع.

كما أن بنية السفر داخل (رحلة ابن بطوطة) أو الرحلات العربية التى شغلت ردحًا طويلا من زمن ازدهارها (من القرن التاسع الميلادى إلى الخامس عشر الميلادى) هى بنية مفتوحة تتصادى فيها أشكال أخرى وأسئلة حديثة، تتجاوز كل الأسئلة الكلاسيكية الباحثة عن حدود الواقعى والمتخيل، أو تحدد تعاملها مع عناصر العجائبى والغرائبى انطلاقا من محددات ضيقة.

الهوامش:

١) لا نعطى، هنا، للدائرة المفهوم المركب الذى قدمه كل من جورج بولبى أو يان بايتينز؛ حيث عمد هذا الأخير إلى التمييز الأساسى بين الدائرة، من حيث هى تركيب رئيسى فى القصة المروية، والدائرة باعتبارها قانونا لبناء الخطاب الذى يروى هذه القصة. ويتطرق أيضا إلى الدائرة من حيث هى «ميكانيزم» نصى من جهة،

ثم الدائرية فى ثلاثة وجوه لها. البسيط، الثنائى والمثلث.

انظر: Jau Baeteus: Qu'est ce qu'un texte circulaire, (in Revue) **Poétique,** Paris, No. 94, Auril 1993, pp. 215 - 228.

Georges Poulet: Les Métamorphoses du cercle, Paris, ed, Plon, 1961.

(٢) شيدفار: **حول نشوء وأسلوب السيرة الشعبية**، (ضمن مجموعة مقالات) بحوث سوفييتية جديدة فى الأدب العربى، دار رادوغا، ١٩٨٦، ص ٩٧.

(٣) عاطف جودة نصر: **الخيال، مفهوماته ووظائفه**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ـ القاهرة ط ١ ـ ١٩٨٤ ص ١١٦.

(٤) أنظر: Tzvetan Todorov: Introduction á la litterature Fantastique, Ed. Seuil, (col. Poihts) 1970 pp . 46 - 62.

(٥) انظر: Paul Zumthor: **Essai de poétique Medivale ed**. Seuil, 1972

(٦) انظر: Colloque, L'etrange et le Meirveilleux dans L'Islam Medieval, (Jeune Sprique) Paris, 1978.

ـ محمد أركون: **الفكر الإسلامى: قراءة علمية**. (الفصل السابع: العجيب الخلاب فى القرآن) بيروت، مركز الإنماء القومى ١٩٨٧.

(٧) انظر: Michel Boutor: **Répertoire II,** France, ed. Minuit (coll. critique) 1964, p.4.

(٨) وهب رومية: **الرحلة فى القصيدة الجاهلية**. طـ ٣، بيروت ١٩٨٢.

(٩) ابن بطوطة: **رحلة ابن بطوطة. تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار** (قدم له الشيخ محمد عبد المنعم العريان)، دار إحياء العلوم، بيروت ١٩٤٩.

(١٠) رحلة ابن بطوطة، ص٣٢.

(١١) هذه المسألة تكررت فى نصوص رحلات كثيرة، عربية أو غربية، خصوصا حينما يكون الراغب فى نقلها شخصا له سلطة (سياسية) من جهة، أو رغبة الرحالة ـ ثقة فى غيره ـ فى تدوين رحلته إملاءً لأفكار وأحداث وترك الصياغة لغيره.

(١٢) أهم ما يمكن أن تطرحه الرحلة فى سياق التحليل الأدبى أو النظر إليها من زوايا مقارنة أخرى، هو صورة الأنا فى علاقاتها المتحولة، وثوابتها الدينية والثقافية والسياسية، وأيضا صورة الآخر من الوضعيات السابقة نفسها التى تحكم رسم الأنا.



الحاج المرتاش

قراءة سيميائية

لنص تاريخى للمقريزى*

أنور لوقا **

«قل هذه سبيلى أدعو إلى الله على بصيرة أنا ومن اتبعنى».

القرآن الكريم، سورة يوسف ١٠٧

ذكر السبعة التى تزار بالقرافة

«وحكى الموفق بن عثمان عن القضاعى أنه كان يحث على زيارة سبعة قبور وأن رجلاً شكا إليه ضيق حاله والدين فقال له عليك بزيارة سبعة قبور * (أولهم) * الشيخ أبو الحسن على بن محمد بن سهل بن الصائغ الدينورى وتوفى ليلة الثلاثاء لثلاث عشرة بقيت من شهر رجب سنة إحدى وثلاثين وثلثمائة * (والثانى) * عبد الصمد بن محمد بن أحمد بن إسحاق بن إبراهيم البغدادى صاحب الخلفاء وتوفى سنة خمس وثلاثين وثلثمائة * (والثالث) * أبو إبراهيم إسماعيل بن المزنى وتوفى سنة أربع ستين ومائتين * (والرابع) * القاضى بكار بن قتيبة وتوفى سنة سبعين ومائتين * (والخامس) * القاضى المفضل بن فضالة وتوفى سنة اثنتين وخمسين ومائتين * (والسادس) * القاضى أبو بكر عبدالملك بن الحسن القمينى وتوفى فى ذى الحجة سنة اثنتين وثلاثين وأربعمائة * (والسابع) * أبو الفيض ذو النون ثوبان بن إبراهيم المصرى وتوفى سنة خمس وأربعين ومائتين وكانوا أولاً يزورون بعد صلاة الصبح وهم مشاة على أقدامهم إلى أن كانت أيام شيخ الزوار محمد العجمى السعودى فزار راكباً فى يوم السبت بعد طلوع الشمس لأن رجليه كانتا معوجتين لا يستطيع المشى عليهما، وذلك فى أواخر سنة ثمانمائة وتوفى فى عاشر شهر رمضان سنة تسع وثمانمائة فجاء بعده الزائر شمس الدين محمد بن

* المقريزى، الخطط، ج ٢، ص ٤٦١. هذه الدراسة عبارة عن عرض تقدم به المؤلف لـ «المؤتمر الرابع عشر للاتحاد الأوروبى للمختصّين فى الآداب العربية والدراسات الإسلامية»، الذى انعقد ببودابست فى شهر سبتمبر عام ١٩٨٨ تحت عنوان «الثقافة الشعبية فى العالم العربى والإسلامى». وقد نشرته مجلة Arabica, t. XXXVI. 1989, pp. 93-108 تحت عنوان : «Pélerinage à trois voix. Lecture d'un texte de Maqrizi».

ترجمة : نزار التجديتى عضو هيئة تحرير مجلة «دراسات سيميائية» فاس. ويشكر المترجم محمد أركون، مدير هذه المجلة الفرنسية العريقة، لسماحه له بنشر ترجمة هذا النص العربية بمجلة «فصول». كما يشكر أنور لوقا على موافقته على هذه الترجمة ومساهمته السخيّة فيها (عناوين الفقرات هى من وضعنا).

** أنور لوقا : درس بجامعات: عين شمس (القاهرة)، ايكس ـ ان ـ سبروفنس (فرنسا)، جنيف (سويسرا)، لوميير ليون ٢ (فرنسا). يدرس حالياً بجامعة ليون، فرنسا.

عيسى المرجوشى السعودى ومحيى الدين عبدالقادر بن علاء الدين محمد بن علم الدين بن عبدالرحمن الشهير بابن عثمان فنعل ذلك ومات ابن عثمان فى سابع شهر ربيع الآخر سنة خمس عشرة وثمانمائة فاستمرت الزيارة على ذلك وقد حكى صاحب كتاب محاسن الأبرار ومجالس الأخيار سبعة غير من ذكرنا وسماهم المحتقين وهم صلة بن مؤتل وأبو محمد عبدالعزيز بن أحمد بن على بن جعفر الخوارزمى وسالم العنيف وأبو الفضل بن الجوهرى وأبو عبدالله محمد بن عبدالله ابن الحسين عرف بالبزار وأبو الحسن على عرف بطير الوحش وأبو الحسن على بن صالح الأندلسى الكحال وذكر أيضاً سبعة أخر وهم عقبة بن عامر الجهنى والإمام أبو عبدالله محمد بن إدريس الشافعى وأبو بكر الدقاق وأبو إبراهيم إسماعيل المزنى وأبو العباس أحمد الجزار والفقيه ابن دحية والفقيه ابن فارس اللغوى وزيارتهم يوم الجمعة بعد صلاة الصبح والعمل عليها فى الزيارة الآن. إلا أنهم يجتمعون طوائف لكل طائفة شيخ ويقيمون مناور كباراً وصغاراً ويخرجون فى ليالى الجمع وفى كل سبت بكرة النهار وفى كل يوم أربعاء بعد الظهر وهم يذكرون الله فيزورون ويجتمع معهم من الرجال والنساء خلائق لا تحصى ومنهم من يعمل ميعاد وعظ ويقال لشيخ كل طائفة الشيخ الزائر منزلهم فى الزيارة أمور منها ما يستحسن ومنها ما ينكر ولكل عبد مانوى».

استهلال

لاريب أننا أمام نص يبدو للوهلة الأولى نصاً رتيباً، محشواً بالأسماء والتواريخ. غير أن هذا النص لا يفتقر مطلقاً إلى النظام؛ إذ ينقسم إلى قسمين، كلاهما يبتدأ بالفعل نفسه: «حكى». القسم الأول، الذى يعتبر القسم الأساسى فى النص، يقدم معرفة كاملة عن القبور السبعة التى ينبغى زيارتها بالقرافة؛ تلك المقبرة الإسلامية الشهيرة الواقعة بالقاهرة. ولقد كان بالإمكان أن نكتفى بهذا القسم مادام يتمثل نصاً مغلقاً، مختوما بعلامة شكلية ـ الاسم «ابن عثمان» ـ تحدد بدايته ونهايته. أما القسم الثانى، فهو بمثابة استئناف مختصر للقسم الأوّل، يقترح اختيارا آخر للقبور التى يجب زيارتها.

١ ـ رمزية الرقم «سبعة»:

إذا كانت أسماء الأولياء تختلف فى هذا النص، فإن عددهم لا يتغير بتاتا: إنه دائما الرقم الرفيع «سبعة»، الذى يطلع علينا فى الكتابات المقدسة؛ فى القرآن(*) وفى الكتاب المقدس(**)؛ وقبلهما فى كتب السحر المصرية. هذا الرقم إنما يكرس، فى الواقع، القيمة الشاملة لشئ من الأشياء العظيمة، ويبرز كمال عمل من الأعمال الكبرى.

ولأن القسم الثانى من النص يحتوى على سلسلتين من الأولياء الذين يحصرهم هذا الرقم العجيب، فإن «سبعة» يتكرر «ثلاث» مرات داخل النص. ونحن نعرف ما يضفيه تثليث كلمة أو حركة من جلال عظيم على الالتزام أثناء القسم باليمين؛ فالعد الرياضى إلى ثلاث، مثلا، يؤدى إلى المصادقة النهائية على قرار ما، مما يدل على مدى الجدية البالغة التى يوليها هذا النص، المفعم بالورع والتقوى، لمحتواه الخاص. وبهذه الطريقة، يؤكد النص الأهمية الكبيرة للزيارات التى يقترحها، ويبرر مشروعية الشعائر الدينية التى تحيط بها. إنه، باختصار، خطاب تحقيقى (discours perlocutionnaire)، يحقق أغراض ورغبات المخاطبين.

٢ ـ الأمثولة والتاريخ:

يحكى لنا المقريزى (التاسع هجرية / الحادى عشر ميلادية)، فى هذا النص الوجيز، المراحل المختلفة لنشأة حج فريد ظهر بمصر. متى حدث ذلك؟ ابتداء من القرن الخامس الهجرى، الموافق للقرن الحادى عشر الميلادى. ذلك، على كل حال، ما يمكن أن يثبته المؤرخون استناداً إلى شخص القضاعى، ذلك القاضى الكبير الذى عاش فى تلك المرحلة التاريخية الغابرة.

* يتكوّن لفظ الشهادة، كما هو معروف، من سبع كلمات (م. المترجم).

** يرمز الرقم «سبعة» فى التوراة إلى الكتب السبعة التى تؤلف هياكله. وفى إنجيل يحيى، يرتفع عدد معجزات السيد المسيح إلى سبعة أيضا (م. المترجم).

وكما جرت العادة فى مثل هذه الأحداث العظام، هناك حكاية مثيرة تروى أصول هذه المؤسسة الشعائرية العظمى: إنها قصة رجل يشكو وطأة الفقر وثقل الدّين، ويبحث عن اليسر والرخاء بديلا عنهما. ويقف القضاعى فى صف مساعديه الأخيار، إذ يبدو أن اسمه وحده ـ الذى يجمع بين اسمى «القاضى» و«القدر» ـ قد جذب هذا الرجل المحتاج إلى العدالة والراغب فى الثراء أيما رغبة.

وفى المقابل، يطلب منه القضاعى أن ينجز برنامجاً ـ وهو ما تسمّيه السرديات بـ «برنامج أوّلىّ» (programme d'usage) ـ كى يبلغ مناله. هذا المنال يلمع فى طيّات الاسم الواعد للولىّ الأوّل الذى يقترحه القضاعى مباشرة للزيارة الميمونة، أى «سهل بن الصائغ الدينورى»، الاسم الذى يرادف اليمن والذهب والدنانير.

٣ ـ وقفة عند المنهج:

قبل أن نتابع قراءتنا، ينبغى أن نحدد المنظور الخاص الذى تصدر عنه محاولتنا هاته. إننا ننطلق من تمييز سوسير الأساسى بين اللغة والكلام اللذين هما بمثابة مستويين يتجذبان بنية الخطاب عند الممارسة، سواء الخطاب الشفوىّ أو المكتوب. ولسوف تعتمد مقاربتنا مقترحات السميائيات السردية لجريماس بوجه خاص، آملة التوفيق بينها وبين مبادئ التحليل التداولى، حتى تكون فى صالح هذا النص القديم الذى يراوح بين الحكى وأفعال اللغة.

إن أوّل ما يلفت النظر فى نص من النصوص هو بالتأكيد المستوى التصويرى (niv. figuratif) الذى هو عبارة عن تقديم معيّن للشخوص والمواقف. لكن دور الصور (figures) والممثلين (acteurs)، مثل مادية الأماكن الجغرافية أو واقعية التواريخ، إنما ينحصر فى إلباس الهيئات المجرّدة لباساً محسوساً. وذلك لأن كل نصّ، حتى وإن كان مقالا فلسفياً أو علمياً، يحكى عن شئ من الأشياء، والدليل على ذلك أنّه ينقل لنا عبر قناة اللغة تحوّلا يقع بين فكرتين أو حالتين، إدراكيّة أو عمليّة[١]. فلتشكيل نصّ من النصوص تنتظم «ملفوظات الحالة» (énoncés d'état) و«ملفوظات الفعل» (énoncés de faire) فيما بينها. ويسفر تسلسلها عن برنامج سردى تتقاسم أدواره مجموعة ثابتة من العاملين (actants) الذين يحركون فى الخفاء عددا هائلا ومتغيّراً من الشخوص (personnages). ويعتبر هؤلاء العاملين مجرّد وظائف تركيبيّة، أو قوالب نظريّة تخدم سيرورة الأحداث داخل الحكى. وهم يتوزعون على الشكل التالي: تبحث الذات عن الموضوع الذى يوجد فى حوزة المرسِل، ولا تحصل عليه إلا بعد «مسار سردىّ»، تلتقى فيه بمساعد يساندها أو معارض يحول بينها وبين تحقيق مشر ـهـا. ومن الواجب على الذات، فى رحلة البحث هاته، أن تمر بعد مرحلة التعاقد الأولى بـ «الاختبار التأهيلى» (épreuve qualifiante)، حتى تتوفر على الكفاية الضرورية، وبعد ذلك بـ «الاختبار الأساسى» أو الإنجاز الذى تحصل بفضله على الموضوع المرغوب، ثم تأتى مرحلة «التمجيد» (la glorification) التى هى بمثابة «جزاء» (sanction) يكرس مكافأته من جهة، ويقرّر، من جهة أخرى، الاعتراف بالقيم المحدّدة سابقاً عند التعاقد[٢].

فى هذه الخانات الفارغة، التابعة للتركيبة السرديّة، تغرس معجمات الخطاب صورا للعالم تعطى وجها ملموسا للعاملين. فالعامل الذات، مثلا، يلبس صورة رجل «فقير» أو «مديون»، فى حين يأخذ الموضوع قيمة «يسر» أو «عدم المديونيّة»، تلك القيمة التى ترتبط بالظروف الاقتصادية لمجتمع من المجتمعات. وكلّما اعترضنا اسم «إبراهيم أب إسماعيل» الذى يتردّد فى النص، تطالعنا فجأة صورة مؤسّس الحج بمكّة[٣]. ذلك هو التوجّه المزدوج للصور؛ فمظهرها

الممكـن (aspect virtuel) مفـتـوح على المعـجم وعلى ثقـافة العـصـر. وهو لذلك يحيل إلى عـمل الذاكـرة المتـواصـل، أمّا المظهـر الـذى يتـحقـق فـى جسـد النصّ (a. réalisé) فهو يحيل إلى العمل الخاص بصياغة الخطاب.

علينا من الآن فصاعدا أن نعاين، داخل فضاء النص، العلاقات التى تربط الصور فيما بينها، لأن خلال القراءة تبرز بعض السّمات الدلاليّة المبعثرة فى النص دون نظام ظاهر. هذه السّمات التى لا يقف حضورها عند حدود الجمل فحسب، يدعو بعضها البعض الآخر داخل النص، وتخطّ نتيجة لذلك مسارا تصويرياً تتجمّع عنده المحمولات والصفات والأعمال وردّات الفعل النمطيّة مكوِّنة قسـما دلاليـاً (مـثـل الحـاج). ويمكـن لهـذا المسـار التـصـويرى أن يلحق بمسارات أخرى، خالقا «تشكيلة خطابية» (configuration discursive) يقابلها القاموس اللغـوى بـ «معجـمـة» واحـدة (هنا، الإسلام، الذى يعدّ الحج أحـد أركـانـه الخمسة). وعلى هـذا المنـوال، يوكـل الخطـاب إلـى الشـخص دورا موضـوعـاتيّا (rôle thématique)، بعد أن كان تجـريدا وظيفياً. وعندما يغدو الشخص مكانا تلتقى فيه المكوّنتان التـركيـبيـة والدلالية يدعى «ممثّلا»⁽⁴⁾. وعلى القارئ، العارف بمساهمة الممثلين فى البناء الخفى للمعنى وفى تظاهره، متابعة عملها متابعة يقظة باعتبارها علاقات بين حدود ومستويات وعناصر التماسك النصّى، وأيضا قرائن للتناظرات (les isotopies) التى تنهض وسط الضـغـوط اللّغويّة.

يعرف جريماس التناظر الذى استعار مصطلحه من المجال الفـيـزيائى ـ الكـمـيـائى، بأنّه «تردّد للمـقـولات السـيـمـيّة (catégories sémiques)، الموضـوعـاتية منها والتصويريّة ⁽⁵⁾. فوحدات ⁽⁶⁾ المحتوى (الجغرافى مثلا: البغدادى، العجمى، الأندلسى، المصرى) أو التعبير (مثل طلوع الشمس، شمس الدين، الموفّق ابن عثمان، الشهير بابن عثمان) التى تتناوب فى الظهور، تشكّل مجموعات دلاليّة داخل نسيج الخطاب تحافظ على تركيبته.

وتوجـد بجـانب هذه التناظرات الوضـعـيّـة تناظرات إيحـائيـة تتـوقف قـراءتهـا على التناص ⁽⁷⁾. فنحن لا نضبطها إلا كاستعارة بعيدة، يبتعد فيها المستعار عن المستعار له كلّما تقدّمنا فى القراءة.

سيحاول تحليلنا توضيح تناظر إيحائى كبير يهيمن على مـجـمـوع النص. وهذا التناظر لا نكتشف مكان تجلّيه إلا فى الإطار التلفظى. يتعلّق الأمر بمفهوم الدين، وهذا التناظر ينزلق ويختفى تحت تناظر الدَّين، ليبلغ أوجه عند نهاية القسم الأول من النص.

٤ ـ مساهمة نظرية أفعال اللغة:

وعـبـر أشـكـال الجـنـاس والإشـارة والبـلاغـة، نـلـج مـيـدان التـداوليـات، أحـد أبعـاد النـص التـى طـالـما أهملتـهـا السـيـمـيـائيّات ـ حليـفـة البنـيـويـة ـ بدافـع الحـذر والاحـتـراس⁽⁸⁾. فنصّنـا يتـضـمـّن أفعـالا لغـوية (actes de parole)؛ بحيث إن القول فيه يبعث على الفعل.

يأمر القضاعى المعوز بزيارة سبعة قبور، أو كما جاء فى النص «يحثّ» على ذلك. ولهـذا الفـعل من القـوّة التحقيقية (force illocutionnaire) ما يناسب سلطة هذا القـاضى الفـعلية. وهذه القـوة تظهـر واضحـة فى الأمـر المباشر الذى يصـدره القـاضى للرجل المفلس: «عليك بزيارة....»، وهو جـواب حـاسم على الشكوى والطلب الماس اللذين تقدم بهـمـا التعيس. وفى هذا ما يدل على الطابع الفعلى للتبادل القائم بينهـمـا داخل النص: فمن جهـة القـاضى، نلاحظ شدة التـأكـيد على الزيارة، ومن جهـة المحتـاج نلمس ثقة الطالب العميـقـة فى الشخص الذى يستغيث به.

ويفضى هذا الحوار (شكى ← فقال له) إلى بنية حوارية تحكم بقية المتوالية السردية، حتى بعد اختفاء المتحاورين بعد الإطار التلفظى التمهيدى. ومن علامات الاستمرار، ظهور ابن عثمان عند نهاية المتوالية، مذكّرا بشهادة ابن عثمان الأول، ناقل الحوار الأصلى. فوجود هذا الاسم عند المكانين المذكورين يبرز فى النص، إلى جانب العلاقة الصوتية، العلاقة الدلالية الحميمة بين التناظرين: الدّين والدّين.

٤ / ١ ـ حوارية الأعلام العربية:

تستقرّ الحوارية (dialogisme) فى النص بفضل طبيعة أسماء الأعلام العربية. فكلمة القضاعى، التحريضية، خصّت المديون بدور الحاج. غير أن هذا الأمر الذى يعتبر فعلا إنجازيًا أوّليًا، يسمى فى نظرية أفعال اللغة فعلا توجيهيا (directif) يتم إنجازه عبر الفعل الثانى، التقريرى (constatatif) الخاص بلائحة الزيارات السبع. هـذه اللائحة هـى، فـى آن، إرساليـة «إخـبـارية» تعلم بوجود الأولياء، «وصفية» تسمى(informative) الأولياء وتعين مكانهم، و«إسنادية» على الخصوص لأنها تمنح قيمة مضمرة: اتصال الذات بالموضوع الذى هو عدم المديونية. ذلك هو «المحتوى القضوى» (contenu propositionnel) للفعل الإنجازى: إحالة ومحمولا (الإحالة إلى الذات ومحمولية حالته المتصلة بالموضوع)[٩]. نافلة القول، إن «ملفوظ الحالة»، هذا الأخير الذى يتضمّنه أمر القضاعى الواثق، يقدم نموذجا عامليًا لذات منجزة يبعث لدى الذات المحتملة الرغبة فى المحاكاة والتقليد.

لذلك يتعجّل المديون ـ الحاج فى طلب المكافأة، فينطلق فى الفضاء الإدراكى الذى فتحه له القضاعى بحثا عنها. غير أنه لا يعرف عنها حتى الآن إلا سبعة أسماء. وإذا كانت هذه الأسماء قد استعملت فى فم القضاعى فقط لتعيين مكان الأولياء، فإن الحاج سوف يستخدمها، ليس لتعرف القبور فحسب، بل أيضا للتضرع للصالحين الذين تحتضنهم. ولذلك، لا يسرد الحاج لائحة الأسماء المذكورة، بل ينشدها إنشادا: لأنه فى كل مرحلة من المراحل يغدو مخاطباً فى حضرة مخاطب يبتهل باسمه. وهكذا، يصبح الملفوظ تلفظا، يحيل إلى قطبى جهاز التلفظ: المتلفظ والمتلفظ له.

حقا، إن ابتهالات الحاج لا تناشد فى النهاية إلا أسماءً. لكن التسمية فى الحضور، إلى جانب قيمتها الإحالية والتعريفية، تقوم بدور الاستدعاء، أى أنها تنادى الكائن المسمى إلى عمله الأساسى، مستعيدة بهذه الطريقة هويته. وفى عالم الاعتقاد هذا، حيث يرتبط الاسم بمصير المسمى ارتباطا شخصيا، يأخذ المنادى معنى إرساليًا. فالحاج، صاحب البحث، يصبح أيضا صاحب إنجاز التعرُّف الذى يحول الأولياء السبعة إلى مرسل حقيقى للموضوع المطلوب. وإنجازه هذا، الذى هو عبارة عن فعل تفسيرى، يتضاعف بمناورة إدراكية ردا على المناورة المضمرة للقوة المحولة المرتبطة بأسماء القديسين. وهكذا، فبتسبيحه بالأسماء السبعة يجمع الحاج بين القوة الإنجازية لابتهالاته والقوة الخيرية المفترضة عند الأولياء.

٤ / ٢ ـ الدّال المتواطئ:

على مستوى أسماء الأعلام، نمسك جيدا بظاهرة الازدواج الصوتى للخطاب. فالدلالة الملازمة للأعلام، حتى عندما تكون غائبة عن الشعور اللسانى، تولى أهمية خاصة لالتقاء صوتين اثنين.

إن معرفة الحاج المناقبية، التى تتلخص فى سلسلة الأسماء السبعة، يرى فيها هذا الأخير وسائل وأشكالاً صالحة لتمثيل عالمه الخاص؛ إذ عند كل محطة يفصح نداؤه عن رغبة تستثمر دلالة اسم الشافع، مما يجعل هذا الشافع ـ وإن كان ملْغزاً ـ وعاء لابتهالاته. وذلك لأن الدّال سرى ومتواطئ، يدوى بالوعود وبالأحلام. وهو ما يساعد عليه الانتماء اللامشروط الذى يقتضيه الإيمان

الخالص، ذلك الميثاق الذى يضمن للمؤمن أن يصدّق حتى من طرف نفسه. على كل حال، بالنسبة إلى الطرفين، المؤمن والإيمان، أفضل الأمنيات هى بالطبع الأمنية المنجزة؛ «ولكل عبد ما نوى»، كما يختم النص. وفى هذه الكلمة المأثورة، توضيح رائع لمبدأ الحوارية كما حدده باختين: ينشأ الخطاب داخل الحوار ويبلور موضوعه بفضل الحوار كذلك وعموماً، يمكن القول: إذا كانت أسماء الأولياء تشتمل على أسئلة الحاج، فإنّها تشكّل بالنسبة إلى الدين الأماكن التى يرهن فيها أجوبته الشافية (١١).

٤ / ٣ ـ الاسم الذى يدل على مسمّاه:

والجدير بالذكر أن الأعلام العربية، بوجه خاص، تدعو إلى الحوارية دعوة حثيثة، لأن اسم الشخص يمتد كبيان تعريفى له. فالاسم الخاص، واسم الأب والجد والعشيرة، ومكان الأصل، والمهنة واللقب، هى بمثابة أقسام لمسارات تصويرية تنتج أدوارا موضوعاتية، وينتظر منها المرء سلوكات مناسبة لكائن دلالى. إنها صورة متقطعة تتكون من إحالات ومحمولات يقابلها المحتوى القضوى للفعل الإنجازى. فالحاج الذى يلتمس فضل القديسين ويعتقد فى قدراتهم اعتقادا راسخا، يدمج كل قسم تصويرى من أسمائهم يخدم حالته ضمن مراحل برنامجه السردى، مثل نيل نعمة معينة. ويكمن إنجازه الأساسى فى تحويل القيم التقريرية لتعاقده ـ قائمة القديسين ـ إلى محور التنفيذ. فتردد أسماء «أبو الحسن» و«ابن الحسن» و«الحسين» داخل النص مثلا يؤكد له الحسنة المحتفظ له بها. واسم «صلة بن مؤمّل» الذى يعنى حرفيا «مكافأة ابن من يأمل» يجسّد تلقيه للموضوع المرغوب. كما أن التزاوج الكثيف فى الأعلام العربية لمعجمة «عبد» مع اسم من أسماء الله الحسنى (عبد الصمد، عبدالرحمن) يخلق محور تبادل رفيع: فالعبد (= الخادم، العابد، وهنا فى النص الحاج) يوجد إما متصلا أو فى طريق الاتصال مع الموضوع المنشود. وهذا الموضوع يصبح مرسله، الله، الممثل الجديد فى السياق: فالرحمن يعطى الرحمة، والصمد هو الصامد الذى يزرع الصمود والثبات، إلخ. وعلى هذا المنوال، يسجل عدد من الصفات المختارة لله، تلك المرتبطة دلاليا بالمديون ـ الحاج، مراحل البحث عن الطلب المنشود إلى غاية الحصول عليه.

وإنه من قوة المبدأ الحوارى أن يكثّف معا، فى المرحلة نفسها من المسار السردى، بين الذات المتحققة (فى علاقتها بالدور التصويرى للحاج الورع) والذات المنجزة (فى علاقتها بالدور التصويرى للمديون «المرتاش» remplumé).

٥ ـ الزمان الأمثولى:

وكالأعلام، توطد أسماء الزمان هذا التواصل المزدوج المدخل. فالتواريخ، التى يروم تدقيقها القسم الرئيسى من النص لتحديد وفاة كل شيخ من الشيوخ السبعة، تذكر للمتلقّظ له انتماءه إلى التقويم الزمنى نفسه، أى التقويم الهجرى. إنه توقيت دائرى خصوصى يجذب إليه المتحاور، فيجد فيه زمنا تعاقديا يربطه بالرسالة (١٢).

وقد سميت من هذا التقويم أربعة شهور: رجب، وذو الحجة، ورمضان، وربيع الثانى. فرجب سابع الشهور فى السنة الهجرية، يتعاون مع الولى الأول من أجل إذكاء أمل الحاج عند بحثه (فهو تكثيف للأفعال الثلاثة التالية: «رجى»، «وجب»، «أجاب»). أما ذو الحجة، شهر الحج، فهو يعين، بوجه صريح، الإنجاز المرتقب للحاج. ويأتى «رمضان» الذى يرادف الصوم، وهو أحد أركان الإسلام الخمسة، لترسيخ نموذج الحج الشعائرى. فى حين يقرأ «ربيع الثانى» ـ الشهر الذى يموت فى اليوم السابع منه الشيخ السابع المزار ـ «ربيع الآخر» (مبتدأ وخبر، إذا قلبنا رتبتهما تكونت لدينا هذه الجملة

البديعة: «النهاية ربيع») فيوحى بالخلود فى الجنة، أى بمكافأة البطل الموعودة.

وهكذا على طيلة اللائحة، تبدو كل شجرة نسب، من جهة علاقات التتابع التى تقيمها فيما بينها، تصويرا للتوقيت الزمنى للأحداث؛ الأمر الذى يسمح بتدليل بنية سردية مجردة، أو على الأقل برشقها(Sémantiser) بعدد من الدّوال الملموسة.

٦ ـ بنية الأمثولة:

إن الحج إلى القبور السبعة محكم، فى الواقع، ببنية سردية عامة، شبيهة بتلك التى نلقاها فى الحكاية الشعبية. فمنذ البداية، توجد الذات مدرجة فى حدث من أحداث الماضى: شغيل مجهول ـ يفتقر حتى إلى اسم ـ خرقته الديون، فتقدم لاستشارة عالم من علماء الدين الكبار فى أمره. وتتبع مرحلة النقص الأولى عند الذات مرحلة التعاقد مباشرة: فالرقم «سبعة» صورة الفريضة الواجب أداؤها لنيل موضوع القيمة. ومع ذلك، فلا شئ يكشف لنا عن انطلاق الحاج فى طلب حاجته وعن محطات توقفه، إلا أسماء الأولياء، التى تطرد وفقا لتنظيم شكلى متصاعد يبرز تطور علاقات الذات مع المقدس.

ومن الملاحظ أنه إذا كان المقريزى يعتمد عادة فى (خططه) منظورا تاريخيا واضحا، فإن الزمن المحكى فى النص ليس الزمن التاريخى، ولا أى نظام توقيتى محدد، كما تدل على ذلك التواريخ المتباينة لوفاة القديسين، وإنما يتعلق الأمر هنا بزمن الخطاب، وبزمن الحكى لا غير؛ حيث تتزامن مراحل المسار السردى للبطل والمقتضيات الخاصة لدلالة من الدلالات. ولا داعى للاستغراب. أليس الحج قبل كل شئ طريق مفتوح نحو المطلق وتجوال روحانى يجهل معطيات الزمان؟

٦ / ١ ـ مراحل البحث الثلاث:

عند بداية الزيارة، يتقدم الرجل المعوز إلى شيخ يدعى أبا الحسن بن محمد بن سهل الصائغ الدينورى. تسبق الاسم الخاص للشيخ «على» كنيته [١٣]: «أبو الحسن» وهى كنية تتنبأ بالحسنة للمحتاج، تلك الحسنة التى يشجع عليها الإسلام الذى يمثله محمد، اسم الأب واسم الرسول. أما الجد فهو عنوان لليسر، «سهل» الذى يوحى بصورة السهل الممتد وسط الجبال العالية. وبتراكم الذهب كذلك فى أيدى الشيخ، «الصائغ». كما يرنُّ اسم مكان أصله، مدينة دينور، دنانير!

ومن وظيفة هذا الإطناب الدلالى أن يحدد إيجابيا موضوع البحث ـ الفرج المادى ـ الذى لا يبدو فى الميثاق إلا تحت الشكل السلبى للضيق والمديونية: «ضيق حاله والدين». ويمكننا أن نلمس إطنابا إضافيا، ذا وظيفة تأكيدية، فى تردد الرقم «ثلاث»، الذى يهيمن على تاريخ وفاة الشيخ المزار: فاليوم والشهر والسنة تتضمن هذا الرقم أربع مرات.

٦ / ٢ ـ سمير الخلفاء:

ثم تتلاحق بعدئذ الزيارات الست الأخرى وفقا للنموذج الأساسى للحكايات الشعبية، متخطية الاختبارات الثلاثة: الاختبار التأهيلى والاختبار الأساسى أو الإنجاز، ثم الاختبار التمجيدى. فالاختبار التأهيلى يجعل من رجلنا حاجا مقتديا بالصورة القرآنية لمؤسس الحج الإسلامى بمكة، إبراهيم، الذى لا يتوقف المحتاج عن التضرع إليه عند نهاية اسم الولى الثانى، «إسحاق بن إبراهيم»، وعند بداية اسم الولى الثالث، «أبو إبراهيم». ولا غرو أن نرى إبراهيم ملتصقا بابنه دوما، فهذا الأخير كان وراء الفداء الذى أصبح حجا فيما بعد.

وأخيرا، يلمع الرخاء ويبرق العطاء عند نهاية الزيارات، كما يبين ذلك لقبا هذين الوليين البغدادى «صاحب الخلفاء» الذى كان بلا شك «سمير خلفاء» (ألف ليلة وليلة)، و«المُزَنى» الذى يشير إلى الغيوم الممطرة (المزن). والملاحظ بهذا الشأن أن إبراهيم

إسـمـاعـيل المـزنى ـ أنموذج لتـلازم الحج والنـهـاية السعيدة ـ هو الولى الوحيد الذى يتردد اسمه فى النص، وتدقـيـقـا فى اللائحة الأولى لأسـمـاء الأوليـاء ثم فى اللائحة النهائية.

٦ / ٣ ـ المحاكمة:

بالثبات نفسه الذى تلقاه الولى، «عبدالصمد»، يواجه الحاج الآن الاختبار الرئيسى. فيقف أمام الأولياء رقم ٤ و٥ و٦ راجيا: وَكلهم قضاة. أليس من الواجب عليه أن يبرر مـوقـفـه أمام دائنيـه ويمـثـل لسلطات الحاضـرة الإسـلامـيـة؟ أول هــؤلاء القـضـاة الثـلاثـة «بكّـار» (= صـاحب المبادرة)، وهو أكثرهم قساوة، وذلك لأن اسمه «ابن قتيبة» (تصغير قتبة = سنام الجمل) يمثل الإرهاق المادى، ويلمح إلى الظهر المقوس للرجل تحت ثقل الدّين، كما جاء فى العبارة المعروفة: «أقتب الدّين فلانا».

غير أن القاضى الثانى الذى يحظى بمرتبة أعلى فى الهرم الاجتماعى (المفضّل = المحظوظ)، يرتبط بفائض من الخيرات (= ابن فضالة). وعلى كل حال، فإن مضمون اسم «المفضل بن فضالة» ليس إلا إطنابا دلاليا يحاكى مفهوم «الغزارة».

ويبرز القاضى الثالث، «أبو بكر عبدالملك بن الحسن القمنى»، ثلاث ظواهر تكرارية تلخص مجمل الموقف السردى (فأبو بكر يذكرنا ببكار، وعبدالملك (= خادم الملك) يعكس تركيبيا ودلاليا القسم التصويرى «سمير الخلفاء». ويستمر «ابن الحسن» فى تركيز الخطاب على معجم الإحسان). ويأخذ هذا القاضى لقبه الغريب، القمنى، من فعل «قمن» (= الجدير بـ)، المجانس لفعل «ضـمن» (= الضـامن)، فـيلمح إلى صـدور حكم فى النهاية بإعادة الاعتبار للحاج وتمتيعه بجميع حقوقه فى اليسر والرخاء وتمكينه من الوفاء بدينه.

٦ / ٤ ـ الحقيقة الغائبة:

ويجـسـد الولى السـابع، المتـصـوف «ذو النون المصرى»، الاختبار التمجيدى، حاملا لقبه الفخم كاملا: «أبو الفيض ذو النون ثوبان بن إبراهيم المصرى»؛ إذ إن كنيتـه، «أبو الفـيض»، تشير إلى وفرة الخيرات وغـزارتهـا. ويلخص «ذو النون» ـ يونس القـرآنى ـ فى صورة واحدة مصير بطلنا: من قبضة الفقر الخانقة والشبيهة بضيق بطن الحوت على يونس فى البحر إلى السعة والثواب بعد أن مَنّ الله عليه بالمكافأة. إن ظهور إبراهيم من جديد، فى هذه اللحظة بالذات من السرد، إن هو إلا اعتراف بصاحبنا بوصفه حاجا نموذجيا صاحب عمل مجاز، أى أنه إقرار للجزاء الذى يتضمنه التعاقد فى بداية الحكاية وتأكيد للقيمة الخلاقية التى يشترطها، باعتبارها أحد أركان الإسلام الخمسة: الحج.

أما الاسم الإثنى، «المصرى»، فهو ينتمى أولا إلى التناظر الجغرافى (البغدادى، العجمى، الأندلسى، إلخ) الذى يثبت الطابع الكونى للإسلام من خلال المواطنين العالميين الذين يمثلونه. بيد أن «المصرى» الذى يرد فى النص نعتـا لـ «ذى النون»، يصف أيضـا هوية رجلنا الغامضة. فهذه الصفة التى يختتم بها المسار السردى للبطل، تعود بنا إلى الحقيقة التاريخية الغائبة: فمصطلح «المصـرى» يخـالف عند مـؤلف (الخطط) مـصطلح «المملوكى»، مشيرا بذلك إلى المشاكل الاقتصادية التى كان يعانى منها الشعب المصرى أشد المعاناة فى العصر المملوكى.

٦ / ٥ ـ نجاح الحج الجديد:

ويستمر الاختبار التمجيدى عبر توسّع نصى يحكى النجاح الذى لقيه الحج الجديد إلى مقبرة القرافة. ويتكرر هذا النجاح من خلال صورة ثلاثة شيوخ يأخذون على

التوالى اتجاه الزيارة: فالأوليان لهما لقب مشترك، «السعودى» (= صاحب السعادة)، وهو اللقب الذى يدعّمه لقب الزائر الثانى، «المرجوشى» (الذى نقرأ فيه كلمتين: «المرجو» و«الشئ». وإذا كان أول «شيخ الزوار» «ذى الرجلين المعوجتين» (ليقارن القارئ بين هذه العبارة الأخيرة وتناظر الظهر) يوضح بنفسه إصلاح نقص فادح عند قيادته المظفرة للزيارات السبع راكبا على ظهر راحلته، فإن الثانى والثالث بوجه خاص يرضخان ـ كما تبين دلالة أسمائهم ـ لكلمة نظام واضحة: الدّين: شمس الدين، محيى الدين، علاء الدين، علم الدين، بل إن الاسم الأخير، «علم الدين»، يرسم على مستوى الدال العلم الكبير الذى تحمله الزاوية المتصوفة فى مقدمة طوافها.

٦ / ٦ ـ الأولياء المحققون:

ويمكن للتحليل المُركّبى، الذى لم نطبّقه إلا على القسم الأول، أن يكشف بالنسبة إلى القسم الثانى من النص ـ الذى يكفى أن نطل عليه إطلالة سريعة ـ أنه يستأنف السرد من الاختبار التأهيلى؛ إذ لا ذكر مثلا لمرحلة التعاقد. وإذا كان الحديث عن الفاقة الاقتصادية قد تم تلافيه على هذا الشكل ـ وهى التى تمثل وضعية الحاج الأولى ـ فإنها تنبعث بقوة فى شلال من الأسماء المهنية التى يحملها الأولياء الذين تتضمنهم اللائحتان الجديدتان كألقاب: فظهور «البزّار» (تاجر الحبوب) يتبعه (طير الوحش) يثير اليأس والخوف، رغم أن اللائحة تنتهى نهاية متفائلة بالاسم الحسن، «صالح الكحّال» (الكحال، صورة الذى يصلح الضرر، كان يعنى فى القديم مُشفى العيون الضريرة، أى ما يقابل طبيب العيون فى عصرنا، غير أن الكُحْل يعنى المال الكثير كذلك).

ويستمر الاهتمام بالانشغالات المادية فى اللائحة الثالثة؛ حيث ينادى على «دقّاق» (= تاجر الدقيق)، وعلى «جزار»، وباسم القاضى، ابن دحية، يرفع الدعاء إلى الله لكى يسهّل الطريق (يعنى فعل، دحى، القيام بتمديد العجين بالمدحاة، وجاء فى القرآن الكريم «والأرض بعد ذلك دحّاها»، سورة النازعات، آية ٢٩).

وهكذا كلما كبرت المصيبة، عظم الدعاء! ولذلك يتضاعف عدد الأولياء وتزداد قدرتهم الإعجازية، فهم الآن يدعون بـ «المحققين».

٧ ـ التوظيف السياسى للمقدس الدينى:

وكذلك يغدو البحث عن الغنى والثراء أمرا شديد الإلحاح، فمن متوالية إلى أخرى يعلو النبر ويكثر اللغط، ونلمس تصعيدا لفظيا لا مثيل له. وبالموازنة مع ذلك، نشهد تحول المقدس الدينى إلى ظاهرة اجتماعية حادة، وتنظيم الزيارة إلى مقبرة القرافة تنظيما دقيقا له شعائره وقواعده. فلم تعد هذه الزيارة مجرد مبادرة فردية أو مسألة خاصة، بل تغدو نزهة جماعية واحتفالا دينيا عظيما تتبناه هيئة جليلة (= الشيخ الزائر، «مناور»، «ميعاد الوعظ»)، مما مفاده أن الحاج قد استبدل بالحج، واستحوذت هذه المؤسسة على فضاء الذات: متقدمة على الجميع (= ظهور لقب «الإمام»)، وعالية فوق الجميع (= «الشيخ»)، ومؤطرة لنشاط الأفراد والجماعات (= «الطوائف»). وليس فى هذا التطور ما يدعو إلى الاستغراب والتعجب إذا تذكرنا المتلفظ القاضى بزيارة القبور السبعة باعتبارها علاجاً للتدهور الاقتصادى: القضاعى. فصورة هذا الفقيه والمسؤول المطلق الصلاحية [١٤] تركن إلى الدور الموضوعاتى لسلطة فى أمس الحاجة إلى المشروعية الدينية.

لسانيا، تنطوى إذن هذه الصفحة الموجزة للملف الخططى لمقبرة عتيقة على استراتيجية سلطوية تهدف إلى استغلال بؤس الشعب المصرى استغلالاً اجتماعيا من جهة، وإلى احتواء حرمانه المادى ـ الذى يظهر فى لغة السلطة ـ احتواء دينيا من جهة أخرى. وكذلك يمكن للرائى أن يعاين كيف يتداخل هذان الجهازان الخطابيان من خلال علامتين متجانستين: الدَّيْن والدِّين.

٧ / ١ ـ من الأمثولة إلى التاريخ:

مــن المؤلفات التــى يذكـــرهـا المؤرخـون للمـــقــريزى رســالتــه (إغاثة الأمة بكشف الغمة)[١٥]، وقــد يوهم العنوان وكـذا ترجمته الحرفية إلى الفرنسية من طرف عميد المستشرقين الأوروبيين سيلفستر دى ساسى Silvestre de Sacy : بتلخيص«Remède offert à la nation pour dissiper le chagrin» جيد لموضوعنا. لكن علينا ألا نخطئ التقدير، لأن المقريزى إنما يعمد فى هذه الرسالة ـ التى حرّرها فى ليلة واحدة والتى تختلف فى طبيعتها عن كتابة (الخطط) ـ إلى فضح حتمية المجاعات ـ والمجاعات ظاهرة طبيعية فى تاريخ مصر الزراعى ـ مجليا أسبابها فى هبوط فيضان النيل ـ المرتقب غالبا ـ وأيضا فى الإسرافات والتبذيرات الاقتصادية للنظام المملوكى، وخصوصا فى السعر القانونى لعملاتهم النحاسية.

خلاصة القول، نجد فى هذه الرسالة وجهة نظر عقلانية [١٦] إلى موضوع المجاعة والجدب تتعارض كليا مع الورع الذى تعكسه مرآة نصنا الأمينة. حقا، إن قراءتنا تجد تبريرها النهائى بفضل هذه الرسالة، ولكن فقط بعد أن قطعنا الطريق وداخل الإطار العام للتناص كذلك[١٧].

٧ / ٢ ـ تساؤلات واستنتاجات:

فى حدود مقتطفنا من كتاب (الخطط)، المُحلَّل هنا على أساس تجريبى، يمكننا أن نتساءل أخيرًا: كيف تنتشر الدلالة وكيف تنتج آثارها فى هذا النص التاريخى القديم؟

لقد حاولنا أن نرصد فى ضوء السميائيات السردية بنية دالة، بينما كشفت لنا التداوليات وظيفة النص التواصلية فى ظروف محددة. وبما أن المنهجين متكاملان عند الإجراء والتطبيق، فقد بدا لنا مثمرا المزاوجة بينهما، رغم التحفظات النظرية المبدئية للمختصين. ولكل عبد ما نوى، ذلك ما يمكننا أن نختتم به كلامنا، بدورنا، مع هذا النص الواعى بتعدديته.

ومهما يكن، فلا يمكن للمؤرخ الموثّق أن يكتفى فى الوقت الراهن بفصل متواليات معزولة من النص التاريخى فى جذاذات متفرقة بعد قراءة وضعية وأحادية، لأن ذلك سينعكس سلبيا على عمله التأريخى. فالخطاب يستعمل الكلمات استعمالا خاصا حينما يقوم ببناء قانونه. وعلاوة على ذلك، فإن كل قسم نصى يمكنه أن يشير فى آن إلى عدة ملفوظات سردية غير ظاهرة، والممثّل الواحد يتبنى دورين على الأقل؛ أحدهما عاملى والآخر موضوعاتى، والأقواس البسيطة التى يفرضها استشهاد معين تضع فى السياق الجديد حكاية أولى لا تلبث أن تُنْسى، كما هو الحال بالنسبة إلى قول القضاعى المروى هنا، رغم كونه قولا جامعا ولازما عند التأويل. قول القضاعى هذا هو أيضا فعل، استطاع أن يخلق مؤسسة عتيدة؛ مثل هذا الحج الشعبى الذى ما زال يمارس فى مصر العامرة إلى وقتنا الحاضر.

الهوامش :

(١) انظر جريماس:

Sémiotique et Sciences Sociales, Paris. Seuil. 1976 - A. - J. Greimas & E. Landowski,. Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales. Paris, Hachette, 1979 - «Sientificité». Greimas & J. Courtès, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, 1979, pp. 322-323.

وأيضا البحث الفلسفى المهم لـ :

P. Ricoeur, Temps du récit, Seuil, 1983-1985, 3 vol.

(٢) سيجد القارئ تعاريف لكل هذه المفاهيم فى قاموس جريماس وكورتيس المذكور آنفا.

(٣) انظر تحليل م. أركون لحكاية هذا التأسيس التى تدور حول صورة إبراهيم فى دراسته:
«Le Hajj dans la pensée islamique», **Lectures du Coran**, Paris, Maisonneuve & Larose, 1982, pp. 157-175, et particulièrement pp. 165-166.

(٤) «لا تسمّى المعجمة ممثّلا إلا إذا حملت دورا عامليا على الأقل ودورا موضوعاتيا على الأقل. ويجب أن نضيف أن الممثّل ليس فقط مجال استثمار هذه الأدوار، بل أيضا ميدان تحوّلاتها، لأن اشتغال الخطاب يتوقّف على ما يقع بداخله من اكتسابات أو خسارات للقيم». جريماس وكورتيس، **القاموس**، ص. ٨.

(٥) المرجع نفسه، ص. ١٩٧.

(٦) فى **Sémantique structurale** (Larousse, 1966, pp. 44-45) يفسر لنا جريماس كيف يؤدى مفهوم التناظر السيمى إلى طرح القضايا الرئيسية لاشتغال المعنى، فيقارن المعجمة بكوكبة من المعنى نميز داخلها عنصرا ثابتا: النواة السيمية المكونة من سيمات ذرية وعدد متغير من السيمات السياقية. ويحدد مجموعها أثر المعنى أو سميمة (Sémème). وهذه الآثار المعنوية هى التى ينبغى استخراجها بالقيام بعدد من الاختيارات. انظر التدقيقات التى يقدمها:
Fr. Restier. **Sémantique interprétative**, Paris, FUF. 1987.

(٧) انظر أبحاث : C. Kerbrat-Orecchioni, **La connotation**, FUL, Lyon, 1977, et **L'imolicite**, Faris, A. Colin. 1986.

(٨) فى ذيل العدد ٨١ من مجلة **Langages** لشهر مارس ١٩٨٦ الخاص بـ «المسار الجديد لتحليل الخطاب»، كتب ر. روبان تحت عنوان: «تحليل الخطاب بين اللسانيات والعلوم الإنسانية: قصة سوء فهم قديم» ص ١٢٢ : «إن التوجه الجديد يعود إلى التداوليات المختلفة، التى تدرس العلاقات القائمة بين العلامات واستعمالها، ابتداء من ميراث شارل موريس وبيرس إلى فلاسفة اللغة (أوستين وسيرل، إلخ) ومرورا بالتداوليات النصية الألمانية. فلم يعد ينظر إلى اللغة باعتبارها ناقلا للأفكار، أو وسيلة للتواصل والتفاعل فقط، بل على أنها فعل. فالكلام ليس مجرد تبادل للأخبار، بل هو إنجاز فعل لغوى بغية التأثير على المتلقى، والتحكم فى وضعية التواصل بفضل قواعد محددة، أى التوصل إلى تغيير نظام معتقدات المتلقى وسلوكاته. فلا يمكن فهم القيمة التحقيقية للملفوظ من الملفوظات إلا بالقياس إلى وضعية التخاطب، لأنه لا يمكن الخلط بين ظواهر مختلفة، مثل الترادف والغموض، أو القيمة الدلالية والقيمة الاستدلالية للملفوظ الواحد. وهكذا دخلت فى الأهداف العامة لتحليل اللغة علاقات القوة بين المخاطبين ووضعية التواصل، وداخل اللغة عدد معين من الاشتغالات (الإنجازى، المقتضيات، إلخ) التى لا يمكن تحليلها إلا بمراعاة ذات التلفظ وكل ما يتعلق بالإشكالية المعقدة لـ «لمن يتكلم». انظر :
D. Mainoueuneau, **Nouvelles tendances en analyse du discours**. Hachette. 1987: M. Arrivé & J. - C. Coquet éds., **Sémiotique en jeu, á partir et autour de l'oeuvre d'A. - J. Greimas**. Paris- Amesterdam. Hadès-Benjamins, 1987, notamment les contributions de W. Krysinski, **L'Enonciation et** la question du récit. pp. 179-192 et de C. Chabrol, «Enonciation, interlocution, interaction», pp. 227-246: S. Bonzon et Alii, **La narration: Quand le récit devient** communicaion, Genéve, Labor & Fides, 1988.

(٩) J. R. Searle, **Les actes de langaqes**, 8 Paris, Hermann, pp. 70-71.

(١٠) J. Todorov, **Mikhail Bakhtine:** Le principe dialoqique, Seuil, 1981.

(١١) «إذا كان المعنى اللغوى لملفوظ معين يفهم على أساس اللغة نفسها، فإن معناه الفعلى لا يتم فهمه إلا على أساس ملفوظات أخرى ملموسة وآراء ووجهات نظر وتقديرات صدرت بلغات مختلفة حول الموضوع نفسه، وبعبارة أخرى على أساس كل ما يعترض طريق كل خطاب نحو موضوعه. غير أن هذا الوسط متعدد اللغات الذى تشكله الكلمات «الأجنبية» لا يعثر عليه المُخَاطِب الآن فى الموضوع، بل فى قلب المُخَاطَب، من حيث هو أساس إدراكى له، مثقل بالأجوبة والاعتراضات. وكل ملفوظ يتوجه فى الواقع حسب هذا الأساس، الذى ليس هو بأساس لغوى، بل موضوعوى (objectal) وتعبيرى. إنه لقاء جديد للملفوظ بكلام الآخرين الذى يمارس تأثيرا جديدا وخصوصيا على أسلوبه».
M. Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, Paris, Gallimard, 1978, p. 104.

(١٢) M. de Certeau, **L'écriture de l'histoire**, Paris, Gallimerd, 1975.

(١٣) الكنية «عنصر اسمى يتكون من لفظ «أبو» بالنسبة إلى الرجال، و«أم» بالنسبة إلى النساء ومن اسم خاص. فى الأصل، كانت عبارة عن تعيين كنائى للشخص.. سببه أن التلفظ باسم الفرد كان محرما. هناك كنى عدة ترتبط بأسماء معينة، إما بدافع العادة أو احتراما لمتقدم: فـ «إبراهيم» يأخذ غالبا كنية «أبو إسحاق». وقد تستعمل الكنية استعمالا مجازيا؛ بحيث تشير إلى فضيلة مرغوبة: أبو الفضل، أبو الخير، إلخ. وفى حالات معينة تكون لقبا يعكس جانبا من جوانب الشخصية: مثل «أبو الدوانيق» (= أبو المال) التى كانت تطلق على الخليفة المنصور المعروف ببخله... وعموما، فإن الكنية عنصر اسمى محمل بالتعبيرية، كانت لها قيمة فخرية، وكانت تستخدم خارج الحياة الخاصة فى ظروف محددة».
A. J. Wensinck & Ch. Pellat, in **Encyclopédie de l'Islam**, éd.

(١٤) محمد عبدالله عنان، **مؤرخو مصر الإسلامية ومصادر التاريخ المصرى**، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٩، ص. ٥٥-٦٠.

(١٥) نشر النص العربى جمال الدين الشيّال ومصطفى زيادة بالقاهرة سنة ١٩٤٠، وقد ترجمه جاستون فيث تحت عنوان:
Traité des famines, JESHO, V, 1962, pp. 1-90.

(١٦) فى **L'escargot enteté**, Denoël, 1982, 116-17. يشير الروائى الجزائرى بوجدرة إلى المجاعات التى عرفتها القاهرة فى سنة ٧٨٦هـ، ويقدم فيها المقريزى على أنه «رائد عربى للاقتصاد المعاصر»، مترجما عنوان رسالته كالتالى: Sauver la nation en l'informant du désastre.

(١٧) انظر العدد الخاص بموضوع التناص بمجلة : **Poétique** 27 (Intertextualité), 1976.

إعادة صياغة البديع

سوزان ستيتكيفتش*

الجاحظ وأصل البديع :

ظهر مصطلح البديع في القرن الثالث الهجرى ليصف أسلوبا محدثا لدى شعراء عباسيين بعينهم. وقد وجدت بداياته طريقها إلى شعرهم عامة؛ إذ تعزى لبشار ابن برد (ت١٦٧هـ / ٧٨٣م) منهم خاصة، وكذلك مسلم بن الوليد (ت ٢٠٨هـ / ٨٢٣م). ولم يكن المصطلح قد تحدد في البداية، وإن كان يطلق ظاهريا على المستطرف الجديد من الفنون الشعرية [١].

والكلمة نفسها تندرج تحت وزن «أفعل» أى «أبدع»، أو أنشأ وبدأ، وأحدث، واخترع على غير مثال. ومن ثم فبديع على وزن فعيل (بمعنى اسم الفاعل بصيغة مفعل وفاعل) واحد من أسماء الله تعالى، تعنى «خالق الخلق». وبديع (بمعنى اسم المفعول) صفة تعنى «المُنشأ، المخلوق، المصنوع، الموجود، المحدث والمخترَع لا على مثال» [٢]. ونلاحظ هنا أن «بدعة» في مجال الدين وعلومه تشير إلى الضلالة. لكن أبا الفرج الأصبهانى فى (كتاب الأغانى) يثبت لمسلم بن الوليد سبقه فى إطلاق هذا المصطلح:

«مسلم بن الوليد... شاعر عباسى مبكر، ولد ونشأ بالكوفة، وهو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع، وهو لقب هذا الجنس: «البديع واللطيف». وتبعه فيه جماعة، وأشهرهم فيه أبو تمام الطائى، فإنه جعل شعره كله مذهبا واحدا فيه» [٣].

ويروى كذلك رأيا أقل تفضيلا لهذا الشعر الجديد :

«أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، جاء بهذا الفن الذى سماه الناس البديع ثم جاء الطائى بعده فجن فيه، وتحير الناس» [٤].

* جامعة شيكاغو (الولايات المتحدة). ترجمة: حسنة عبدالسميع، مدرس بقسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة عين شمس.

وتعزز فقرة أخرى من (كتاب الأغانى) الطريق الذى استهل السير فيه وسبق فى اصطناعه شعراء البديع واستحسنوه وفرعوا فيه.

يقول صاحب الأغانى:

«سُئل الأصمعى عن بشار ومروان أيهما أشعر؟ فقال: بشار، فسئل عن السبب فى ذلك، فقال: لأن مروان سلك طريقا كثر من يسلكه فلم يلحق من تقدمه، وشركه فيه من كان فى عصره. وبشار سلك طريقا لم يسلك، وأحسن فيه، وتفرد، وهو أكثر تصرفا وفنون الشعر، وأغزر وأوسع بديعا. ومروان لم يتجاوز مذاهب الأوائل»[٥].

وملاحظات الجاحظ (ت ٢٥٥هـ / ٨٦٨م) حول البديع فى كتابه (البيان والتبيين) - على أية حال - هى أولى الملاحظات وأثقبها. فبرغم أنه لا يذكر مصطلحا له محددا بوضوح وصراحة، فإن تعليقه على أبيات شعراء أمويين من مثل الأشهب بن رميلة والراعى النميرى يشير إلى وجود فكرة محددة فى عقله.

قال الأشهب بن رميلة :

هم ساعد الدهر الذى يتقى به
وما خير كف لا تنوء بساعد

«.. قوله ساعد الدهر، إنما هو مثل، وهذا الذى تسميه الرواة البديع».

وقال «الراعى النميرى» :

هم كاهل الدهر الذى يتقى به
ومنكبه إن كان للدهر منكبُ

وقد جاء فى الحديث:

«موسى الله أحد، وساعد الله أشد»، والبديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان»[٦].

وبملاحظة أن الجاحظ كان واحدا من معتزلى مدرسة البصرة، يمكن أن نعد عباراته وأحكامه مفاتيح لفهم تصوره البديع ومفهوماته. هذا بوصفه نتاج عقيدتهم فى التوحيد؛ فقد أوجب المعتزلة تفسير «عبارات» التشبيه - والتجسيم - فى «القرآن» و«الحديث» بواسطة التأويل؛ أى بوصفها استعارة أو تشبيها[٧].

ويصف الشهرستانى فى (الملل والنحل) هذه العقيدة قائلا:

«والمعتزلة... اتفقوا على نفى رؤية الله تعالى بالأبصار فى دار القرار، ونفى التشبيه عنه من كل وجه: جهة ومكانا، وصورة، وجسما، وتميزا، وانتقالا، وزوالا، وتغيرا، وتأثرا. وأوجبوا تأويل الآيات المتشابهة فيها، وسموا هذا النمط توحيدا»[٨].

ومن مقالات الإسلاميين يوضح مثلان من أمثلة الأشعرى المنهج التأويلى أو (البلاغى) الذى فهم به الجاحظ عبارة «موسى الله أحد، وساعد الله أشد»؛ يقول:

«واختلف المعتزلة [بشأن السؤال] هل يقال لله وجه أم لا؟ وهم ثلاث فرق: فالفرقة الأولى منهم يزعمون أن لله وجها هو هو، والقائل بهذا القول: أبو الهذيل. والفرقة الثانية منهم يزعمون أنا نقول «وجه» توسعا، ونرجع إلى إثبات الله لأنا نثبت وجها هو هو، وذلك أن العرب تقيم الوجه مقام الشئ، فيقول القائل، لولا وجهك لم أفعل، أى لولا أنت لم أفعل، وهذا قول النظّام وأكثر معتزلة البصريين، وقول معتزلة البغداديين.... وأجمعت المعتزلة بأسرها على إنكار العين واليد، وافترقوا فى ذلك على مقالتين: فمنهم من أنكر أن يقال لله يدان، وأنكر أن يقال إنه

ذو عين وإن له عينين. ومنهم من زعم أن لله يدا وأن له يدين، وذهب فى معنى ذلك إلى أن اليد نعمة، وذهب معنى العين إلى أنه أراد العلم، وأنه عالم، وتأوّل قول الله عزّ وجل: «ولتصنع على عينى» أى بعلمى»[٩].

ولكى نعبر عن تلك الجمل التفسيرية والتأويلية فى مصطلحات بلاغية، يمكن ببساطة أن نقول: إن التأويلات المعتزلية لأجل أن تكون مجازية قد نحت فى التعبير منحى النص القرآنى، مستخدمة على وجه الخصوص «المجاز المرسل»؛ أى دلالة الكل على الجزء والعكس، والتشبيه، أى استعمال شئ للدلالة على شئ آخر. وبالرغم من أن البديع قد عدّ ظاهرة جديدة على الشعر، فلم يكن البديع - من ثم - فى رأى الجاحظ جديدا على اللغة العربية، بل لم يكن - بالإضافة إلى ذلك - من وجهة نظر المعتزلة سوى أداة أسلوبية وردت فى القرآن[١٠] والحديث؛ لذا كان أسلوبا من أساليب التأويل، وطريقة فى التفكير، لازمة للمؤمن لفهم دقيق للكتب المقدسة. ولم يكن تفسير القرآن - فى الحقيقة - أو قراءته قراءة مجازية تأويلية ليمثل نوعا من الشرك.

ولهذا؛ فما عناه الجاحظ بالبديع فيما قد اقتبس من كتابه (البيان والتبيين) - سابقا - كان استعمال التشبيه أو الاستعارة أو - على نحو أشمل - تجسيد المجرد، كما فهمه هو بالقياس للتفسير المعتزلى المستعين بالتأويل. والبديع - بإيجاز - ملاحظة التأويل وحسب، وهو تعيين المعنى فى تعبيرات ذات طابع استعارى. والتأويل هو فك شفرة مثل ذلك النص. ومن ثم كان أسلوب القرآن فى رأى المعتزلة هو البديع.

وقد أتوسع فى الاستنباط من مثل الجاحظ، فأرى أن شعر البديع قد تحدد لا بورود ذلك النوع من الأنساق البلاغية على وجه الخصوص وحسب، بل بكون أسلوب البديع، أولا وأخيرا، صياغة واعية مقصودة للمعنى المجرد فى مجاز، وكذلك بكونه تعبيرا بالشعر عن الأفق الشامل للعمليات الاستعارية والتحليلية التى ميزت الفكر الدينى التأملى المعتزلى، أى «الكلام». وبعبارة أشمل، بكونه شعرا ألف على المذهب الكلامى، أى على طريقة فى الخطاب الفكرى التأملى، وليس، كما تحدد المصطلح فيما بعد ذلك، من حيث اعتباره نسقا بلاغيا - ولعا بالحذلقة - ثم بعد ذلك بوصفه أسلوبا من أساليب المتكلمين فى القياس، بل تعبيرا عن عقلية تنظيرية تحليلية قياسية[١١].

إن البرهان المستمد من الظروف والأوضاع المحيطة دال ومقنع بذاته. ويعزى تأسيس مدرسة البصرة المعتزلية تقليديا إلى اثنين من البصريين، هما واصل بن عطاء (ت ١٣١هـ) وعمرو بن عبيد (ت ١٤٤هـ)، ومن سلك سبيلهما مثل الزنديق الفاسق بشار بن برد الذى عد مؤصل شعر البديع. وقد كتب عنه الجاحظ بإعجاب شديد قائلا:

«والمطبوعون على الشعر من [المحدثين]: بشار بن برد العقيلى، والسيد الحميرى، وأبو العتاهية، وابن أبى عيينة، وبشار أطبعهم كلهم... وكان العتابى يحتذى حذو بشار فى البديع، ولم يكن فى المولدين أصوب بديعا من بشار وابن هرمة»[١٢].

ولم يتفق الجاحظ مع النقاد المتأخرين الذين ادعوا وجود تعارض بين كون الشاعر مطبوعاً وكونه يكتب بأسلوب البديع. بل على العكس؛ فقد عد الجاحظ بشاراً الأفضل وفق المعيارين كليهما.

ولكى نعود لمقولتنا الرئيسية نقول: إنه بالرغم من أن بشارا نفسه لم يكن معتزليا، فقد اختلف إلى المجلس نفسه الذى تردد عليه واصل بن عطاء وعمرو بن عبيد. ويتضح من الفقرة التالية من كتاب (الأغانى) مدى انتشار التنوع الثقافى والدينى فى أواخر القرن الثانى وأوائل القرن الثالث الهجرى:

«كان بالبصرة ستة من أصحاب الكلام: عمرو بن عبيد، وواصل بن عطاء، وبشار الأعمى، وصالح بن عبدالقدوس، وعبدالكريم ابن أبي العوجاء ورجل من الأزد. قال أبو أحمد ـ يعني جريراً بن حازم ـ: فكانوا يجتمعون في منزل الأزدي ويختصمون عنده... فأما عبدالكريم وصالح فصححا التوبة، وأما بشار فبقي متحيرا مخلّطا، وأما الأزدي فمال إلى قول السمانة [قوم من أهل الهند دهريون] ـ ومذهب من مذاهب الهند ـ وبقي ظاهره على ما كان عليه. قال: فكان عبدالكريم يفسد الأحداث. فقال له عمرو بن عبيد: قد بلغني أنك تخلو بالحدث من أحداثنا فتفسده وتدخله دينك. فإن خرجت من مصرنا وإلا قمت فيك مقاما آتي فيه على نفسك. فلحق بالكوفة فدلّ عليه محمد ابن سليمان فقتله وصلبه. وله يقول بشار:

قل لعبد الكريم يا ابن العو
جاء بعت الإسلام بالكفر موقا
لا تصلي ولا تصوم فإن صر
ت فبعض النهار صوما رقيقا
لا تبالي إذا أصبت من الخمـ
ـر عتيقا ألا تكون عتيقا
ليت شعري غداة حُلِّيت في الجيـ
ـد حنيفا حُلِّيت أم زنديقا[١٣]
أنت ممن يدور في لعنة اللـ
ـه صديق لمن [...] صديقا»[١٤].

كانت طوائف المسلمين المنشقة كلها موجودة في البصرة في ذلك الوقت. وقد ذكر شارل بيللا من طوائف الشيعة المغيرية والمنصورية والكاملية والكيسانية والمختارية[١٥]؛ وكذلك كانت هناك شيع مختلفة من الخوارج والمرجعين. وخارج حدود الإسلام كان يقف الزنادقة. والزندقة مصطلح غامض لأنه يحيط بأنواع عدة من المجدفين. وقد يشار في هذه الفترة من بين هؤلاء إلى الشعوبية التي اعتنقت المعتقدات الفارسية القديمة بما في ذلك العناصر المانوية والماجية والمزدكية.

وإذا وضعنا في الاعتبار انتشار المد غير الإسلامي المناهض وامتداد وجوده في البيئة البصرية، فلن يكون من الغريب أن أضافت المعتزلة للجدل الأصلي والخصومة ضد الرافضيين ـ وخاصة مغاليي الشيعة ـ خصومة قوية ضد الزندقة، وبخاصة ضد «الثنوية» التي يلزم أن نفهمها ـ بناء على كلام «نيبرج» ـ بوصفها آراء مانوية[١٦]. وقد قيل إن تبني المعتزلة المناهج الفلسفية للدفاع عن الإسلام ضد تلك البدع هو الذي أفرز الفكر الديني التأملي في علوم الدين الإسلامية. ويصف الشهرستاني في (الملل والنحل) ذلك التطور قائلا:

«والقدرية ابتدعوا بدعتهم في زمان الحسن، واعتزل واصل عنهم، وعن أستاذه بالقول منه بالمنزلة بين المنزلتين. فسمي هو وأصحابه معتزلة. وقد تتلمذ له زيد بن علي وأخذ الأصول. فلذلك صارت الزيدية كلهم معتزلة. ومن رفض زيدا بن علي لأنه خالف مذهب آبائه في الأصول وفي التبري والتولي؛ وهم أهل الكوفة؛ وكانوا جماعة سموا رافضة. ثم طالع بعد ذلك شيوخ المعتزلة كتب الفلاسفة حين نشرت أيام المأمون فخلطت مناهجها بمناهج الكلام، وأفردتها فنا من فنون العلم، وسمتها باسم الكلام. إما لأن أظهر مسألة تكلموا فيها وتقاتلوا عليها هي مسألة الكلام، فسمي النوع باسمها، وإما لمقابلتهم الفلاسفة في تسميتهم فناً من فنون علمهم بالمنطق، والمنطق والكلام مترادفان»[١٧].

ثم انغرس ذلك الفكر التأملي في عالم الأدب[١٨]. وقد سجل الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) مرحلة أولية لتطور تغيرات المناظرات الشعرية (التغيرات الجدلية الشعرية)

بين الزنديق بشار بن برد والشاعر المعتزلى صفوان الأنصارى[١٩].

وفى قصيدة لبشار – لم يصلنا منها سوى هذا البيت – يحاول أن يبرهن على أفضلية النار على التراب، فيقول:

الأرض مظلمة والنار مشرقة
والنار معبودة مذ كانت النار[٢٠]

ويمكننا أن نحظى بباقى القصيدة فى رد صفوان الأنصارى بتشكك جزئى على الأقل. فمحاججته تتسم بمزيج جذاب من عناصر القصيدة العربية الكلاسيكية المتنوعة؛ فأنواعها وموتيفاتها قد تحورت الآن فى دفاع جدلى قوى عن الأرض والإسلام من جانب، وضد النار والكفر من جانب آخر، ويفتتح صفوان قصيدته مخاطباً بشاراً بقوله[٢١]:

زعمت بأن النار أكرم عنصرا
وفى الأرض تحيا بالحجارة والزند

ويخلق فى أرحامها وأرومها
أعاجيب لا تحصى بخط ولا عقد

ثم يبدأ فى الدفاع عن الأرض بتبنى أسلوب المديح الكلاسيكى فى وصف الطبيعة، فإن لم يكن فبما يطابق أسلوب «الرحيل». يقول:

ويسرى على جلد يقيم حزوزه
تعمج ماء السيل فى صبب حرد

وفى الحرة الرجلاء تلقى معادناً
لهن مغارات تبخس بالنقد

وقد توصف الحجارة الكريمة والأصباغ والأخاضيب القيمة والمعادن النفيسة بوصفها [موازية] لفضائل الممدوح. يقول:

وكل فلزٍ من نحاس وآنك
ومن زئبق حى ونوشادر يسدى

ولكن الأرض الأم التى يعوزها سحر المحبوبة قد نقلت غرستها – فوق ذلك – من تربة النسيب. يقول:

من الذهب الإبريز والفضة التى
تروق وتسبى ذا القناعة والزهد

ترى العرف منها فى المقاطع لائحاً
كما قرت الحسناء حاشية البرد

والأرض لا تحتوى على الكنوز الترابية وحسب، ولكنها كذلك مقر العناصر التى تتوسط بين هذه الحياة، والكنوز الأبدية لعالم الآخرة:

وفيها مقامُ الخِل والركن والصفا
ومستلم الحجاج من جنة الخلد

وبعد أن ينتهى صفوان من مديحه الأرض المفعمة بكل رموز القوى الأبدية السفلية، ينطلق إلى هجاء بشار هجاءً يعكس الآراء السياسية والدينية الراهنة[٢٢]. يقول:

أتجعل عمروا والنطاسى واصلاً
كأتباع ديصان وهم قمش المدّ

وتحكى لدى الأقوام شنعة رأيه
لتصرف أهواء النفوس إلى الردّ

فيا ابن حليف الطين واللؤم والعمى
وأبعد خلق الله من طرق الرشد

أتهجو أبا بكر وتخلع بعده
علياً وتعزو كل ذلك إلى برد

تواثب أقمارا وأنت مشوّه
وأقرب خلق الله من شبه القرد

وتزودنا هاتان القصيدتان بما يدعم فرضيتنا التى ترى أن تلك النخبة – وعلى نحو أدق – تلك الدائرة المعتزلية المتمركزة بكثافة فى البصرة، هى التى أفرزت شعر البديع الأول أو [فلنقل] نموذجه الأولى المحتذى. proto - badic. وعلاوة على ذلك، فقد بينا أن ليس من أبرز ملامح ذلك الشعر كونه أنساقا بلاغية، من مثل:

١ـ دمج مبادئ الجدل المنطقى والفكرى الدينى .

٢ـ المعالجة الاستعارية الحرة البارعة للنوع الأدبى التقليدى وعناصره المحركة، من أجل التعبير عن أفكار اجتماعية وثقافية معاصرة ؛ أعنى العقيدة السياسية الدينية الرائدة التى تضع الإسلام فى مقابل الزندقة التى عبرت عنها اصطلاحات «الجحيم الساميّ القديم» old Semitic chthonism فى مقابل عبادة النار الزرادشتية.

لقد بلغ المعتزلة فى النصف الأول من القرن الثالث الهجرى ـ خلال حكم الخليفة المأمون والمعتصم والواثق ـ غاية قوتهم السياسية. وفى سنة ٢١٢هـ اعتنق المأمون المعروف بولعه الشديد بالفكر الدينى العقلى فكرة الاعتقاد بخلق القرآن علانية، فسار فى ركاب عصر الاعتزال وتزعمه. وفى سنة ٢١٧هـ عين ابن أبى دؤاد قاضيا للقضاة، وجعل الاعتقاد بخلق القرآن ملزما، ومن ثم فقد استهل عصر المحنة بالسؤال الذى اشتهر به شهرة أدانته، وكان سببا أودى بحياة الإمام أحمد بن حنبل. وقد ظل ابن أبى دؤاد فى منصبه قاضيا للقضاة فى خلافة المعتصم والواثق، ثم أقيل فى خلافة المتوكل لاعتلال صحته. وما كان للعصر المعتزلى أن يدوم للأبد؛ فقد تخلى الواثق عن اعتقاده فى خلق القرآن قبل موته بفترة وجيزة سنة ٢٣٢هـ، فحانت نهاية الفترة المعتزلية سنة ٢٣٤هـ، عندما وضع المتوكل حدا للمحنة، وامتنع عن الحكم على من قال بخلق القرآن بالتعذيب حتى الموت[٢٣].

ومما يدعم برهاننا على العلاقة بين المعتزلية والكلام وشعر البديع ازدهار أبى تمام، أكثر شعراء البديع حماسة للتجديد فى أثناء هذه الفترة خاصة. لقد توجه بالمديح فى ثلاث من قصائده إلى الخلفاء المعتزليين الثلاثة، وإن كان قد خص المعتصم بالكثير من قصائده المحكمة، كما يشتمل ديوانه على الكثير من القصائد التى خص بها قاضى القضاة ابن أبى دؤاد والشاعر الوزير الزيّات، وكثيرا من رجال بلاط المعتصم وقادته. وعلاوة على هذا، فعيون قصائد أبى تمام من مثل مطولته فى عمورية رقم (٣)، ومطولته فى حرق الإفشين رقم (٧٣)[٢٤]، لا تعرض أنماطا من الاستعارة والتشبيه يمكن تتبع أصلها فى التأويل المعتزلى وحسب، بل نجدها تتميز فى الشكل والمحتوى بالجدل نفسه بين الإسلام والكفر الذى ألفيناه فى شعر الخصومة بين بشار بن برد وصفوان الأنصارى. ولربما يكون حرص المعتصم على الرابطة البصرية مدعاة سخريته فى الفقرة التالية:

«حدثنى الحسن بن وهب، قال:

قلت لأبى تمام: أفهم المعتصم بالله من شعرك شيئاً؟ قال: استعادنى ثلاث مرات.

وإن أسمج من تشكو إليه هوى

من كان أحسن شئ عنده العذل

واستحسنه، ثم قال لأبى دؤاد: يا أبا عبدالله، الطائى بالبصريين أشبه منه بالشاميين»[٢٥].

ذلك أن شعر أبى تمام كان أعلق بعلم الكلام الخاص بمعتزلى البصرة منه بالبدوية الأموية فى موطنه السورى.

ولو تحولنا بعد ذلك إلى ملاحظات الجاحظ على «الكلام»، فسنرى أن الكتابات الأدبية النابتة فى وسط العصر المعتزلى كانت على وعى بالعلاقة المتبادلة بين التطور الموازى والمواكب لتطورات العلوم والفنون. ولم يكن شعر البديع بالنسبة إلى الجاحظ غريبا أو مصطنعا؛ فاللغة العربية إبداعية خلاقة بالسليقة. وبعبارة أخرى، لا ينتسب الإبداع إلى قدرة الله الخالقة وحسب، بل ينتمى كذلك إلى الإبداع الأدبى الخالد. وفى فقرة يوضح فيها الجاحظ ضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال يقول:

«فإن كان الخطيب متكلما تجنب ألفاظ المتكلمين، كما لو أنه عبر عن شئ من صناعة

الكلام، واصفا أو مجيبا أو سائلا، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين، إذ كانوا لتلك العبارات أفهم، وإلى تلك الألفاظ أميل وإليها أحن، وبها أشغف، ولأن كبار المتكلمين ورؤساء النظارين كانوا فوق أكثر الخطباء، وأبلغ من كثير من البلغاء، وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعانى، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء. وهم اصطلحوا على تسمية مالم يكن له فى لغة العرب اسم، فصاروا فى ذلك سلفا لكل خلف، وقدوة لكل تابع. ولذلك قالوا «العرض» و «الجوهر»، و«أيس» و «ليس»، وفرقوا بين «البطلان» و«التلاشى»، وذكروا «الهذية» و «الهوية» و«الماهية». وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألقابا ... وكما سمى النحويون فذكروا «الحال» و «الظرف» وما أشبه ... وكذلك أصحاب الحساب قد اجتلبوا أسماء وجعلوها علامات للتفاهم ... كما قال البعض بمن خطب على منبر ضخم الشأن رفيع المكان فقال: «ثم إن الله... بعد أن أنشأ الخلق وسوّاهم ومكن لهم لاشاهم فتلاشوا» ولولا أن المتكلم افتقر إلى أن يلفظ بالتلاشى لكان ينبغى أن يؤخذ فوق يده، وخطب آخر وسط دار الخلافة فقال فى خطبته: «وأخرجه الله من باب «الليسية» فأدخله فى باب «الأيسية» . وإنما جاوزت هذه الألفاظ فى صناعة الكلام حين عجزت الأسماء عن اتساع المعانى. وقد تحسن أيضا ألفاظ المتكلمين مثل فى شعر أبى نواس، وفى كل ما قالوه على جهة التطرف، والتملح، كقول أبى نواس:

وذات خد مورود
قوهية المتجرّد
تأمل العين منها
محاسنا ليس تنفد
فبعضها قد (تناهى)
وبعضها (يتولّد)
والحسن فى كل عضو
منها معاد مردّد

ومثل قوله:

ياعاقد القلب منى
هلا تذكرت حلا
تركت قلبى قليلا
من القليل أقلا
يكاد لا يتجزأ
أقلُّ فى اللفظ من لا[٢٦].

ولايهم أن الجاحظ يعالج تجريدات مصوغة ومستخلصة من مادتها المتشكلة، وهذا بالضبط ما يلحظ من أمثلته فى البديع (ذكر هذا سابقا)، الذى كان فى رأيه إلباس المجردات ثوب التسميات الملموسة. وهكذا يعرف الجاحظ دور «الكلام» بوصفه استخلاص المفهومات المجردة التى لم تكن قائمة من قبل فى اللغة والثقافة العربية ومنحها أسماء. وبالإضافة إلى فهمه التطور التاريخى، كان الجاحظ على وعى بالعلاقة بين أفكار المتكلمين وأعمال النحويين وسعيهم إلى التقعيد للنحو العربى والعروض. وعلاوة على ذلك، وبغض النظر عن عزل تلك الأنظمة عن الفن، فالجاحظ يعزز بالوثائق دخول مصطلحات جديدة وأفكار جديدة فى الشعر والنثر ويستحسن التمهيد لها. ويبدو أن الجاحظ، فى المقام الأول، رأى فى اللغة والثقافة العربية كائنات حية مثل عذارى أبى نواس سحرهن أبدى لا ينفد، فى نمو متصل بما يتضمنه الغموض من تجدد واضمحلال. ومن المهم أن نشير إلى أن تصور الجاحظ اللغة فى حالة من التدفق الحى الأبدى قد مكنه من الاعتقاد المعتزلى بخلق القرآن. فقد كان نتيجة طبيعية للاعتقاد بخلق القرآن الذى سرعان ما وصف بالتشدد وجود لغة تامة سرمدية كاملة، ليست فى حاجة إلى تعبيرات جديدة، ولا تسمح بها.

ولإجمال مناقشتنا الدائرة حول البديع حتى الآن، فقد بدأنا بعبارة مسلم بن الوليد، والفقرة الخاصة ببشار ابن برد المقتبسة من (كتاب الأغاني) التي توضح الأصل اللغوى للبديع وتطوره من حيث تصوره فى البداية نمطا إبداعيا جديدا فى الشعر. ومع ذلك، فأولى الملاحظات النقدية بشأنه، أعنى ملاحظات البديع، تشير إلى أنه قد عده تطوراً عقليا للمفهومات المجردة نحو التشبيه والاستعارة، ولم يكن هذا من وجهة نظر المعتزلة جديدا، وإنما هو أشبه بتشخيص صفات الله وتجسيدها فى القرآن. ومن ثم، فهو خاصية بارزة ورائعة تميزت بها اللغة العربية. لأن الإبداع كان بالنسبة إليه لصيقا بمفهوم الإبداع بوصفه الصياغة الخيالية للتعبيرات الجديدة، بأكثر مما يعد تجليا تاريخيا لأسلوب أدبى جديد ظهر فى أواخر القرن الثانى وأوائل القرن الثالث الهجرى.

وفى رأيى، يمكننا أن نستنتج من فهم الجاحظ وتعريفه أن شعر البديع فن شعرى يتميز بما تميز به الفكر الجدلى المجرد الذى ألفيناه فى التأويل المعتزلى، وفى الفكر الدينى التأملى، أى «الكلام» بعامة. ومن الواجب علينا ــ برغم هذا ــ أن نؤكد أن أسلوب البديع كان فى الحقيقة ظاهرة تاريخية جديدة، شأنه شأن صياغة المعتزلة التأويل[٢٧]. ومن الجدير بالتنويه، بالإضافة لما سبق، أن عملية التنظير أو تحديد المفاهيم التى وصفها الجاحظ تتفق على نحو لافت مع تلك التطورات التى عزاها «إيريك هيفلوك» فى تطور الأدب والفلسفة الإغريقية الكلاسيكية إلى الانتقال من الشفاهية إلى المرحلة الكتابية[٢٨]. ونجد الدليل الظاهرى للعلاقة بين «الكلام» و«البديع» فى أواخر القرن الثانى الهجرى وأوائل القرن الثالث فى البصرة وبغداد فى مواكبة تطور الكلام المعتزلى وشعر البديع (وموازاة الواحد منها فى تطوره الآخر)، وفى العلاقات الوطيدة بين كبار شخصيات أصحاب فكرة البديع والشخصيات المعتزلية القيادية منها والسياسية، أما الدليل الخفى فنلمسه فى مراحله الأولية فى قصائد بشار التى تعبر عن الخصومة بينه وبين صفوان الأنصارى، مثلما نجده فى أبيات بشار المتفرقة التى علق عليها الجاحظ. أما الدليل الذى نستمده من عصر نضج أسلوب البديع فنستمده من قصائد أبى تمام الكبرى. وهكذا، وبالرغم من أن الجاحظ نفسه لم يضع تعريفا للبديع، فإن المزاوجة بين البرهان التاريخى وملاحظات الجاحظ نافذة البصيرة، تشير إلى الطريق الذى يبدو ممهدا لإصداره مثل هذا التعريف.

ومن أكثر مادعم العلاقة بين شعر البديع والفكر المتأثر بالاعتزال عجز الكتابات النقدية فى أثناء فترة انبعاث الاتجاه المتشدد التى تلت الفترة الاعتزالية مما ساعد على بلوغ قدر من الإدراك والفهم ملائم لشعر أبى تمام خاصة، وأسهم فى صياغة مفهوم شرعى ما لأسلوب البديع عامة. وكان هذا هو الحال عندما كفت المناهج التأويلية المعتزلية عن التحكم فى الفكر النقدى، ومن ثم غابت أدوات فهم شعر البديع وتقييمه.

ابن المعتز وكتاب البديع :

إن تأثير ما قد يصطلح على تسميته بانبعاث الاتجاه المتشدد فى فهم شعر البديع قد يبدو أوضح إذا راجعنا (كتاب البديع) لابن المعتز. كان ابن المعتز (ت٢٩٦هـ / ٩٠٨ م) أميراً عباسيا حكم ليوم واحد بصفته الخليفة «المنتصف بالله». وقد كان هو نفسه شاعرا كما كان ناقدا أدبيا ورجل ثقافة. و(كتاب البديع) الذى ألف عام ٢٧٤ هـ أول سابقة من نوعها لوضع تعريف للشعر الجديد، ومن ثم فقد وضع أسسا احتذاها النقاد من بعد[٢٩].

كان ابن المعتز معنيا بتأييد شرعية الشعر الجديد وإجازته، كما اهتم بمن يحطون من قدره ممن ادعوا

خروجه على حدود التقليد الشعرى العربى، أو ادعوا أنه يمثل فسادا داخل التقليد [٣٠]. وكما ذكرنا من قبل، فالتقليديون المتمسكون بعدم خلق القرآن تزعموا تصورا للعربية يراها لغة كاملة بل مكتملة قبل «الخلق». ولهذا، فأية تعبيرات جديدة أو إبداعات كانت بذاتها وبطبيعة الحال ضربا من الخطأ اللغوى والإثم الأخلاقى. والبديع فى أصل معناه اللغوى يعنى شيئا جديدا فى الشعر، خلاقا أو إبداعيا ومن ثم، فقد أصبح مرادفا للبدعة أى الضلالة. وفى مثل هذا المناخ كان على ابن المعتز إن أراد أن يدافع عن شعر البديع الجديد أن يثبت شرعيته، ويؤسس دعواه على عكس ما يفترض اسم «البديع»، أى على نفى جدته على الإطلاق. ولهذا فقد استند فى دفاعه على أساسين: الأول، أن أسلوب البديع يتكئ على توليد أنساق بلاغية بعينها وعلى الزخارف. والثانى، أن تلك الأدوات أو الأنساق بذاتها ليست إبداعات من صنع شعراء البديع، بل هى متوفرة فى المصادر العربية القديمة كالقرآن والحديث وأقوال صحابة رسول الله، والشعر القديم وكلام الأعراب. إن موقف ابن المعتز الموروث الرجعى يومئ إلى توقيره التدرج التقليدى للسلطة الدينية / اللغوية [hierarchy] يبدو هذا فى الجملة الافتتاحية من كتابه [٣١]:

«وقد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة وفى أحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثون البديع. ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم حتى سمى بهذا الاسم، فأعرب عنه ودل عليه»[٣٢].

وفى اندفاع ابن المعتز المتحمس ليؤكد للبديع شرعيته ويمكن له، نراه قد جرده من هويته الحقيقية، أى من جدته وإبداعيته. وما وصفه (كتاب الأغانى) بالجدة والإبداعية ورأى فيه الجاحظ ملمحاً فذا من براعة اللغة العربية وتطورا متصلا ومتجددا أبدا لتدفق حيوية اللغة مما يمكنها من أن تطرق سبلا جديدة، قد تقلص إلى مجرد توليد صيغ من صيغ سابقة أو ضرب من ضروب الألعاب السحرية وحسب. وقد كان ابن المعتز مدركا وجود بعض الاختلافات بين الشعر القديم والشعر الجديد، وإن كان يردها أساسا لعدم الحذر، والحماس الزائد، وما يعد فى النهاية ضعفاً فى الذوق. يقول:

«ثم إن حبيب بن أوس الطائى (أبا تمام)، من بعدهم، شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه، وأكثر منه فى بعض ذلك وأساء فى بعض. وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف. وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين من القصيدة. وربما قرأت من شعر أحدهم قصائد، من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا، أو يزداد حظوة بين الكلام المرسل»[٣٣].

ويواصل المؤلف الحديث فى مقدمته ضاربا بعضا من الأمثلة. يقول:

«من أمثلة كلام البديع (البليغ) قوله تعالى «وإنه فى أم الكتاب لدينا لعلى حكيم».

ومن شعر البديع:

والصبح بالكوكب الدرى منحور

«وإنما هو استعارة الكلمة لشئ لم يعرف بها من شئ قد عرف بها. مثل أم الكتاب، وجناح الذل. ومثل قول القائل: «الفكرة مخ العمل»، فلو كان قال «لب العمل» لم يكن بديعا ... ومن البديع أيضا التجنيس، والمطابقة. وقد سبق إليها المتقدمون، ولم يبتكرها المحدثون، وكذلك الباب الرابع والخامس من البديع» [٣٤].

ويكمن الامتياز الوحيد لفهم ابن المعتز على أى شرح أو تعريف لأسلوب البديع فى الاختلاف فى عدد تصنيفات الأشكال البلاغية(٣٥). أما بقية الكتاب فتنقسم لخمسة فصول يفرد واحداً منها لكل نسق من الأنساق البلاغية التى ارتضاها واختارها اختياراً عشوائيا وهى: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد أعجاز الكلام على متقدمها، والمذهب الكلامى(٣٦). ويلى تلك الفصول الخمسة قسم يعالج فيه اثنى عشر نوعا من «محاسن الكلام»، مما قد أضافه ابن المعتز للبديع ـ كما صرح هو ـ بينما عدها آخرون من أسسه(٣٧).

والنص من بعد التعريف التمهيدى للشكل البلاغى أو وصفه فى الفصل الذى أفرد لمناقشته لا يزيد عن كونه عرضا آليا، يبدأ تدريجيا بأكثرها توثيقا حتى أقلها؛ أى فى القرآن والحديث وأقوال صحابة رسول الله وشعر القدماء ونثرهم ثم شعر المحدثين ونثرهم. وبعد الأمثلة الجديرة بالثناء المتدرجة على هذا النحو، يلى قسم أقصر من الأمثلة التى تستحق التوبيخ بهدف أن يتجنب القارئ مثل تلك المزالق الشعرية(٣٨). والأمثلة من الفئة الأخيرة ـ كما نتوقع ـ مستقاة من شعر القدماء والمحدثين وحسب، دون الاقتباس من أى مصدر دينى.

أما أبو تمام، فيزخر الكتاب بأمثلة من شعره يذكرها ابن المعتز مشفوعة بتصنيفاته التى ترجح تفوقها على غيرها من الأمثلة الرديئة(٣٩).

ويلتحم هذا مع أقوال المؤلف فى المقدمة التى ترى أن خطأ أبى تمام يكمن فى الإسراف فى البديع والافتتان به، أكثر مما يكمن فى الانزلاق إلى صياغة أبيات رديئة بأسلوب البديع.

وكما نتوقع من مقدمة ابن المعتز، لا يلتفت من ثم فى فصل الاستعارة لأى تطور تاريخى فى النسق نفسه، ومادام قد قصر معالجته على النسق وحده، فذلك لأنه إما لم يلحظ التغير النوعى فى الاستعارة من القدماء للمحدثين أو لأنه لم يعره اهتماما، فقد انصب جل اهتمامه على مناسبتها تعريفه إياها بـ «استعارة الكلمة لشئ لم يعرف بها من شئ قد عرف بها»(٤٠). وهذا بالرغم من أن عقد مقارنة بين الاستعارة فيما أورد ابن المعتز من أمثلة القدماء وأمثلة المحدثين يكشف عن اختلافات أساسية لدى كل منهم(٤١).

إن رد الموت والفناء للزمن والمصير فى مثلين أوردهما ابن المعتز من شعر أبى تمام من قوله:

ـ أمطرتهم عزمات لو رميت بها
يوم الكريهة ركن الدهر لانهدما

ـ متى يأتك المقدار لا تك هالكا
لكن زمان غال مثلك هالك(٤٢)

ليس تجسيدا بسيطا للمجرد من مثل ما أورد ابن المعتز من شعر القدماء، كقول أوس بن مغراء:

يشب على لؤم الفعال كبيرها
ويغذى بثدى اللؤم فيها وليدها

وقول أبى ذؤيب الهذلى:

وإذا المنية أنشبت أظفارها
ألفيت كل تميمة لا تنفع(٤٣)

فبيت أوس بن مغراء يشتمل على بديل استعارى للقيمة الأخلاقية الخاصة بالقوت، وهذا من باب أن ضعف القوت يورث ضعفا جسمانيا مثلما تورث التنشئة غير الأخلاقية فسادا روحيا؛ فهو الموازى الأخلاقى لقولهم «أنت ما تأكل». أما فى بيت أبى ذؤيب فنجد أن تجسيد المصير فى صورة طير جارح صورة شعرية شائعة لصقر معركة القتال، وهو مجاز مرسل «الموت حتمى» قد عبر عنه عامة بصورة تصف طائرا جارحا فى حالة بعينها؛ إذ

ينشب مخالبه فى فريسته. إن المثلين اللذين يمدح فيهما أبو تمام الخليفة بما يبدو على عكس المدح، إنما يعبران عن المطالب العباسية السياسية وخصومات المتكلمين الفكرية الدينية.

فالمثل الأول يحتفى بقدرة الخليفة الخارقة ، من حيث إمكانه أن يغير المصير، بمثل ما يمكنه أن يدك حصنا من الحصون. وفى المثل الثانى يحرض الشاعر الخليفة ومصيره الواحد منهما على الآخر كما لو كانا بطلين فى معركة كونية ينهيها بانتصار الخليفة . وهكذا يعبث الشاعر بمفهوم الخلود وكذلك يعبث بمسألة كانت موضع خلاف أوسع بين المتكلمين تدور حول الزمن: أمطلق هو أم محدود ؟ مثل تلك المفهومات المجردة مثل «تحلل» الزمن أو «تدمير المصير» لم يفكر أحد فى الجاهلية فى التعبير عنها على الإطلاق، هذا لو أقرنا بنتائج أونج وهيفلوك حول الشفاهية الأولى(٤٤).

لم يقلب أبو تمام معنى شعريا جاهليا مألوفا بأن جعل المصير ضحية بدلا من كونه رسول الموت والخراب وحسب، وإنما نراه قد عبر من خلال هذا القلب البلاغى بدقة عن تلك المبادئ التى ميزت الدولة العباسية ثقافيا وفكريا وإيديولوجيا وأخلاقيا من القبلية الجاهلية.

وبعبارة أخرى، ليست بنية النسق البلاغى وحسب ما ميز البديع العباسى عن الشعر الجاهلى، بل الأفكار التى حملها هذا الشعر وعبر عنها كذلك. وبإيجاز، يمكن أن نقول إن الأداة هى الرسالة والمذهب الكلامى هو الرسالة وهو وسيلة إبلاغها.

وتختلف استعارات أبى تمام كذلك عن نوع ما ضرب له ابن المعتز مثلا من شعر القدماء. ومن مثل تلك الاستعارات التى يحل فيها موضوع ملموس أو محسوس محل آخر، استعارة امرئ القيس لبطء حركة الليل وثقلها حركة الجمل الناهض بثقل ينوء بكلكله، أو استعارة لبيد لانفلات الريح الشمالية صورة راكب منسل. يقول امرؤ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازا وناء بكلكل

ويقول لبيد:

وغداة ريح قد كشفت وقرّة
إذ أصبحت بيد الشمال زمامها(٤٥).

ذلك التغير النوعى فى سمات الاستعارة إنما يشير إلى ذلك التطور المنطقى للاستعارة الذى أرسى قواعده عبد القاهر الجرجانى فى كتابه (أسرار البلاغة) إذ ينتقل من: (١) من المدرك الحسى للمعانى المعقولة، ثم (٢) من الأشياء المدركة حسيا لأشياء مدركة حسيا مثلها غير أن الشبه عقلى. ثم (٣) من المعقول للمعقول. وقد يعد الانتقال [من ١ إلى ٢ إلى ٣] ممثلا للتطور التاريخى لتجريد الفهم الاستعارى فى الشعر العربى(٤٦).

وفى الفصل الذى عقده للتجنيس يصير من الواضح أن تفسير ابن المعتز البديع بوصفه مجرد سمات وخصائص كمية لايبرر الظاهرة أو يشرحها شرحا مناسبا؛ ذلك أنه يتجاهل فى المقدمة وفرة الأنساق البلاغية التى استخدمها أبو تمام فيعزوها لمجرد الشغف والافتتان. لكن قصور نظرية ابن المعتز ومنهجه قد بدأ فى الاتضاح بالفعل بادعائه أن الاختلاف بين شعر القدماء وشعر البديع يكمن فى عدد الأنساق البلاغية فى كل قصيدة، ثم فى نزوعه لمعالجتها وحسب فيما اقتبس من أبيات. علاوة على ما نجده من دليل، فى فصله عن الاستعارة، على رفضه الاعتراف بأى اختلاف نوعى فى الأنساق البلاغية ذاتها. فمن المصادرة على الرأى قوله المسبق بعدم وجود اختلاف بين الشعرين. بينما يميز بين نوعين من التجنيس أحدهما مؤسس على الاشتقاق؛ حيث تجانس كلمة كلمة أخرى تشترك معها فى الجذر وفى بعض من معناها، والآخر مؤسس على تجانس كلمتين فى تأليف الحروف دون المعنى. يقول:

«التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى فى بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها فى تأليف حروفها على السبيل الذى ألف الأصمعى كتاب الأجناس عليها. وقال الخليل: الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو. فمنه ما تكون الكلمة: تجانس أخرى فى تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها مثل قول الشاعر:

يوم خلجت على الخليج نفوسهم

أو يكون تجانسها فى تأليف الحروف دون المعنى مثل قول الشاعر:

إن لَوم العاشق اللُّوم

فلوم «من العتاب» من الجذر ل و م بينما لُوم مخففه من ل ؤ م من الجذر ل أ م. من الجشع والبخل» [٤٧]..

باختبار أمثلة من تجنيس أبى تمام مما أورد ابن المعتز فى مناسبات عدة، يتضح أنها ذات طبيعة تتميز من نمط التجنيس الغالب على كلام القدماء. يقول:

ـ ويوم أرشق والهيجاء قد رَشَقَتْ
من المنية رشقاً وابلا قَصِفا

ـ إذا ألجمت يوماً لجيم وحولها
بنو الحصن نجل المحصنات النجائب

ـ سعدت غربة النوى بسعاد
فهى طوع الإتهام والإنجاد [٤٨]

إن أبرز خصائص التجنيس «التورية» عن الأسماء الصريحة، وهى من خصائص أسلوب أبى تمام التى نجح عبد القاهر الجرجانى فى ملاحظتها والتعليق عليها. يقول:

«وهذا كما تجده لأبى تمام إذا أسلم نفسه للتكلف، ويرى أنه إن مر على اسم موضع يحتاج إلى ذكره، أو يتصل بقصة يذكرها فى شعره من دون أن يشتق منها تجنيسا، أو يعمل فيها بديعا، فقد باء بإثم، وأخل بغرض حتم» [٤٩].

أما ما فشل ابن المعتز والجرجانى فى إدراكه وفى أخذه فى الاعتبار، فتغير الوعى من الشاعر الجاهلى حتى الشاعر العباسى. ومايعزوه الجرجانى للخيال الشخصى واستسلام الشاعر للتكلف، ليس فى الحقيقة سوى انعكاس لظاهرة تاريخية ؛ أعنى عصر التنظير الذى صحب إرساء دعائم «الكتابية» وواكب ـ على وجه الخصوص ـ تطور علوم اللغة ومن بينها الاشتقاق. لاشاعر من شعراء البلاط فى القرن الثالث الهجرى ـ مهما صغر شأنه ـ يمكن أن يجهل تلك التطورات. إن تجنيسات أبى تمام لا تعبر عن مجرد تورية وحسب، بل تعبر كذلك عن الفهم الاشتقاقى الجديد، والوعى بالذات الذى نتج عن علم الاشتقاق الجديد، وهو يخفى نهائيا المفهوم المجرد للاشتقاق ذاته. إن انكباب الشاعر المصمم على استخدام ذلك النسق ـ بالتحديد ـ هو ما يغرس فى الذهن قصد الشاعر الحقيقى للتعبير بحالات من التجنيسات عن القواعد اللغوية المجردة من وراء النظام الصرفى للجذر الثلاثى الذى تتولد منه الكلمة العربية.

ويكشف مثل آخر من أمثلة تجنيس أبى تمام عن تفاعل محكم بين المعنى الحرفى والمعنى المجازى الذى يرى اشتقاق المجرد من المحسوس. يقول:

للحمالات والحمائل فيه
كلحوب الموارد الأعواد [٥٠]

وهنا يصف الشاعر نوعين من « الحمل » الذى تحمله الأكتاف؛ الأول مجازى «فحمالات» (التزامات أو ظرف وخفة دم). والثانى حرفى «حمائل» (حمالات السيف).

وتعكس أمثلة القدماء ــ من جانب آخر ــ مواضع فردية من التورية أكثر مما تعكس من عادة عقلية مستقرة للتفكير الاشتقاقى المجرد. ولهذا، فالمثل القرآنى فى قوله تعالى: «وأسلمت نفسى مع سليمان لله رب العالمين» يعد تورية بسيطة. ويشبه ذلك من أمثلة ابن المعتز على شعر القدماء بيت الشاعر الإسلامى المتقدم زياد الأعجم:

ونبـئـتـهـم يستنصـرون بكاهل
وللؤم منهم كـاهل وسنام(٥١)

الذى يقيم تورية بسيطة بين الاسم كاهل، وكاهل بمعنى الكتف الذى يحمل حملا مجازيا من اللوم. والمثل خلو من التلاعب و الغموض الذى يميز أسلوب المحدثين. ولا يفيد فى هذا حتى بيت امرئ القيس الذى قيل إنه يشير إلى إرسال قيصر له حلة مسمومة بهدف قتله(٥٢). وبالرغم مما به من التجنيس المزدوج، فليس سوى تجنيس استهلالى مؤسس على أبنية مترابطة، (فعل وصفة مؤكدة من وزن أفعل و(تفعّل)، أو لو أن (الطماح) قد عد اسما صريحا كما قد لحظنا فى (كتاب الأغانى)(٥٣)الذى عده واحدا من بنى أسد الذين تسللوا للبلاط البيزنطى ليثأر من امرئ القيس لقتله أخيه، فهى تورية من باب أن «لصاحب الاسم نصيبا منه». أما موضع القوة فى البيت فيكمن فى موضع آخر؛ فى استعارة اللباس للمرض. وقد ضاعت الاستعارة بين أقدم شروح البيت. يقول:

لقد طمح الطمّاح من بُعد أرضه
ليلبسنى من دائه ماتلبّسا

وعند هذا الحد يصير لدينا دليل على النتيجة الثانية الأساسية لفهم ابن المعتز البديع فى تعريفه إياه (٥٤)؛ أعنى أنه لم يدرك الفروق الكمية بين الأنساق البلاغية التى شكلت اختلافا أساسياً فى النوعية أى الحساسية مادام لا يعنى بمعالجة القصائد الكاملة. أما التورية الخاصة بالفترة الجاهلية، فقد صارت فى العصر العباسى صدى و تعبيرا عن فقه اللغة والاشتقاق التحليلى المنهجى. ويعزز العلاقة بين عمليات الفكر المجرد التحليلى تلك التى تميز بها شعر البديع من جانب، ونظيرها مما تميز به فكر المعتزلة والمتكلمين من جانب آخر، ملاحظة أن البيئة البصرية ذائعة الصيت التى أفرزت تلك الخصائص هى نفسها التى أخرجت مدرسة البصرة المجددة فى علم اللغة والنحو، ومن أعلامها المبرزين أعظم رجال المنتخبات واللغة مثل أبى عمرو بن العلاء (ت ١٥٤هـ/ ٧٧٠ ــ ٧٧١م)، وحواريه الأصمعى (ت ٢١٣هـ/٨٢٢م)، وكذلك الخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـ/ ٧٩١م) الذى كان من تلامذة أبى عمرو، ووضع أول معجم عربى (كتاب العين)، وألف نظاما منهجيا لبحور الشعر العربى «العروض»، وتلميذه سيبويه (ت ١٧٦هـ/ ٧٩٢م) الذى ظل كتابه (كتاب سيبويه) حتى يومنا هذا وثيقة النحو العربى (٥٥). ولا عجب إذن أن أظهر ورثة مثل هذا التقليد التحليلى المنهجى شيئا من افتقاد البراءة فى تعاملهم مع اللغة. وبعبارة أخرى، يمكن أن نقول إن ذلك العدد الكبير من التجنيسات أو من الأنساق البلاغية الأخرى فى شعر البديع ليس مرجعه التوليد الناتج عن الشغف والافتتان، كما اعتقد ابن المعتز وعبد القاهر الجرجانى، بل هو بالأحرى نتاج عناية لازمة مستقرة بالعلاقات اللغوية والمنطقية بين الكلمات، والاهتمام بالتعبير عنهما [أى العناية والعلاقات].

لقد شاب ماعانته معالجة ابن المعتز المطابقة من نقص معالجته الاستعارة والتجنيس من نقص. وثمة برهان آخر ــ لم يلحظه ابن المعتز أو يلتفت إليه ــ على التطور المنطقى والتاريخى فى شكل هذا النسق. ومما تضمنته أمثلة القدماء من المطابقات البسيطة ما يعزى للفرزدق إذ يقول:

قـبّح الإله بنى كليب إنهم
لا يغـدرون ولا يفـون لجـارِ (٥٦)

ويوجد كذلك من المطابقة المركبة [٥٧] ما نلمسه فى شعر الشاعر الأموى عبد الله بن الزبير الأسدى، واصفا امرأة قد أذهلتها الحرب. يقول:

فـرد شـعـورهن السـود بيـضـا
وردّ وجـوهـهن البـيض سـودا

وحتى هذا الطباق المركب ـ برغم ذلك ـ يعد بسيطا إذا ما قورن بتلاعب بشار بمفاهيم التذكر والنسيان والمسافة المحسوسة والاقتراب النفسى. يقول:

حـتـام قلبى مـشـغـول بذكـركم
يهـذى وقلبك مـربوط بنسـيـانى

لهـفى عليـهـا ولهـفى من تذكـرها
يدنو تـذكـرهـا منى وتنـآنى

إنى لمنتظرٌ أقـصى الزمـان بهـا
إن كـان أدناه لا يصـفـو لحـرّان[٥٨]

حتى إذا أتينا إلى أبى تمام وجدنا قدرا أكبر من التلاعب الاستعارى والتجريد فى المفاهيم التاريخية والسياسية واللغوية. يقول :

وردٌ عـيـونَ الناظرين مـهـانةً
وقـد كـان مما يرجع الطرف مكرما[٥٩]

وبالانتقال الاستعارى من طرف لمعادله، نراه ينتقل من المطابقة بين فصيح وأعجمى للمقابلة التقليدية بين مسكن المحبوبة فى حالته الأولى، حيث كان موطنا لها تحل به مع قبيلتها، وفى حاله الراهنة إذ غشيه الخراب واستحال أطلالا. والشاعر ـ بالإضافة إلى ذلك ـ يقيم توازيا بين مـوتيف الأطلال التـقليـدى من جـانب، والتغيرات السياسية والتاريخية التى خضعت لها الأمة العربية: عندما أفسحت حياة العصر الجاهلى العربية الخالصة ولغتهم فى العصر الجاهلى الطريق للبربرية والضعة؛ أى لتوطن الشعوبية ولثقافتها من جانب آخر.

إن تتابع تلك الأمثلة يجعل منها برهانا على أن الشعر العربى قد شهد تطورا من أبيات تحتوى على مطابقة بسيطة إلى أبيات ذات مطابقات مشتقة استعاريا على قدر من التجريد والتركيب.

وثمة مشكلة ثانية تكشف عن نفسها باختبار ذلك الشكل البلاغى، وتتمثل فى أن إهمال الاهتمام بالعلاقة بين مطابقة بعينها والقصيدة المجتزأة منها إنما يرد إلى عزل الأبيات عن سياقها الشعرى؛ أهى مجرد زينة أم هى تعبير عن مظهر من مظاهر بنية القصيدة الدلالية؟

إن الدراسات البنائية المعنية بالشعر الجاهلى ـ ومن أميزها دراسة كمال أبى ديب، وعدنان حيدر، والمؤلفة ـ تبرهن على أن حركية القصيدة قد تستند فى أساسها إلى جدل مجموعة من الثنائيات الجاهلية المتقابلة؛ مثل الحياة /الموت، الخصوبة/ العقم، الطبيعى/ الثقافى التى ناقشها ليفى شتراوس، أو على وجه أخص ذلك الجدل الذى يرد فى باطن النمـوذج الطقـسى الخـاص بالتضحية[٦٠].

ومن الواضح، فى حالة الشعر العباسى، أن عددا من قصائد أبى تمام قد بنيت عن عمد من مثل تلك الثنائيات المتقابلة بوصفها موضوعات رئيسية. ولذا ، فالمطابقة التى تقع فى أبيات بعينها ليست من قبيل الزخرفة، بل هى عناصر دلالية ـ شأنها شأن التصوير، وبنية القصيدة ـ تقوم بحمل رسالتها. ومن الأمثلة البارزة على هذا قصيدة «عمورية» (رقم ٣) التى تتبطنها موضوعات متقابلة من مثل المقابلة بين الإسلام / الكفر، وتدعمها ثنائيات متقابلة أقل مساندة مثل ثنائيات: الخليفة المعتصم/ الإمبراطور البيزنطى ثيوفيلوس، ونور/ ظلام، وذكر / أنثى.. إلخ. ولا يطرح ذلك البناء المؤسس بوعى على المتقابلات شكلا من «الجدل» والخصوبة الدينية «الكلام» وحسب، بل يعكس كذلك ماجعل يندس من فكر المانوية «الثنوية» فى الفكر

العباسي. ومن المثير للسخرية أن يستغل أبو تمام تلك الفكرة الملحدة في شكل شعرى بغرض تعزيز دفاعه عن الخلافة الإسلامية.

والصنف الرابع من تقسيمات ابن المعتز من البديع «رد عجز الكلام على صدره». ولايتسق هذا منطقيا مع جعله واحدا من خمسة أسس رئيسية للبديع، لأنه يفتقد القيمة الدلالية للأقسام الأخرى. ومعالجة ابن المعتز له يعيبها - على أية حال - الأخطاء نفسها التي شابت معالجاته السابقة؛ إذ يفشل في أن يميز بين أمثلة من مثل قوله تعالى:

«وانظر كيف فضلنا بعضهم على بعض، وللآخرة أكبر درجات، وأكبر تفضيلا»[٦١]. حيث لا يقصد من وظائف التكرار التأكيد وحسب، وإنما يهدف به إلى التكثيف كما نجده ممثلا في بيت الفرزدق:

أصدر همومك لايقتلك واردها فكلّ واردة يوما لها صدَرُ[٦٢]

وفيه يتراكب «رد العجز على الصدر» مع تجنيس مضاعف ومطابقة لصنع تقاطع - أصدر - واردها - واردة - صدر - من عناصر هذين النسقين. والصورة الرئيسية هنا - علاوة على ذلك - يصنعها التجاور الحرفي والاستعاري في الصدور والورود من الماء. ويشبه ذلك أبيات ابن المعتز التي اقتبسها من المحدثين ورواها عنهم؛ إذ تعرض التجنيس بوصفه ملمحا بارزا من الملامح البلاغية، من ذلك النوع الذى يتسم بالتفاعل بين الأفكار - في المثل الأول بين الموجب والسالب، وفي المثال الثاني بين الرقة المجازية والحرفية - حيث لايضيف رد العجز على الصدر غير التأكيد - أو تكرار بسيط - لتحقيق جناس استهلالي أو تأكيده. يقول بشار:

طلوبٌ ومطلوبٌ إليه إذا غدا
وخير خليليك الطلوب المطلب

ويقول أبو نواس:

رقت ورقت مزقة من مائها
والعيش بين رقيقتين رقيق[٦٣]

وأود - عند هذا الحد - أن أتأمل الفروق الأساسية بين الشعر الجاهلي والشعر العباسي تأملا أعمق. وأخص بالذكر مظهراً معينا شد انتباه الدارسين في هذا القرن، أعنى شفاهية تأليف الشعر العربي القديم وشفاهية نقله. وقد تركزت المناقشة حتى الآن حول مسألة ثبات النص الشعرى أو عدمه (وأعنى بهذا الأبيات المفردة والتأليف الجماعي وعلاقة القصيدة بالأخبار التي أحاطتها وتلقيناها عنها)؛ أى السؤال عن «أصالة» authenticity النص. وقد أوضح بلاشير[٦٤] تلك المظاهر بجلاء في كتابه (تاريخ الأدب العربي Histoire de la litterature Arabe)، ومن بعده تركزت مناقشات الباحثين حول سؤال خاص بتطبيق نظرية «لورد» و«باري» الخاصة بالتأليف الصيغي الشفاهي على القصيدة الجاهلية[٦٥].

وما أود أن أفترض في أثناء تحليل الفروق بين الشعر الجاهلي والشعر العباسي، هو التراجع عن التركيز شديد التضييق على مسألة «صيغية» الشعر الجاهلي، [أو صياغته] موضع دراسة «لورد» و«باري»، وتجاوزها إلى ما اتضح فيما ناقش «إيريك هيفلوك» Erick Havelock «والتر أونج» من قضايا الأدب الإغريقي الكلاسيكي، أو - بتوسع - الإلماحات الشكلية التي تشير إلى التأليف والنقل الشفاهي. ومن ثم أفترض أن الشفاهية تتطلب أولا وأخيرا أن تؤلف القصيدة على نحو ييسر تذكرها، أى من حيث المكونات الشكلية التي تستدعيها القصيدة مثل: الوزن، ووحدة القافية، وتكثيف المعنى في تتابع متماسك من الموضوعات وحدود الأماكن (Topoi) حيث تعد - وظيفيا - أدوات تذكيرية[٦٦]. وسوف أبرهن بتوسع على أن شأن الشعر الشفاهي شأن الأنساق

البلاغية؛ فمن هدف «التجنيس» و «الطباق» و «رد العجز على الصدر» بل حتى «الاستعارة» فى الشعر الشفاهى أن ترسخ النص وأن تزيد فرص الحفاظ عليه وسلامته، وأن تضمن ألا تضيع رسالته التى يحملها[٦٧]. ومن ثم، فمن عواقب استبدال المكتوب بالشفاهى والمحفوظ أن تفقد ملامح التذكير تلك وظيفتها الأصلية وتصبح زائدة عن الحاجة. ولهذا، فسأحاول أن أبرهن على أن شعراء البديع - لأنهم من المفترض أنهم شعراء أواخر القرن الثانى وأوائل القرن الثالث الهجرى الذين كانوا أول من استشعر التأثير الكامل لهذا التحول الجذرى [٦٨] - قد استبدلوا بالأدوات البلاغية التذكيرية البالية أدوات أخرى من أولى وظائفها التعبير للمرة الأولى عن المفاهيم الحديثة المجردة [٦٩]. لم تكن أنساقهم البلاغية من الجدة فى شكلها وبنيتها مثلما كانت فى وظيفتها، هذا بينما ركز الشعر القديم على التعبير عن رسالة مستقرة بالفعل وعلى الحفاظ عليها؛ أعنى القيم الجوهرية وآليات بقاء الحياة القبلية [٧٠]. أما شعر البديع فقد كان معنيا بحمل رسالة جديدة وبالتعبير عنها هى - كما سأبرهن فيما بعد - إعادة تفسير جذرية للشعر القديم وقيمه فى إطار السلطة الإسلامية العباسية، وهذا يعنى - بعبارة أخرى - أن وظيفة الأنساق البلاغية التذكيرية قد نحتها جانباً الوظيفة التأويلية. والفصل الخامس والأخير من كتاب البديع لابن المعتز هو أقلها وضوحاً، وإن كان فى الوقت نفسه أكثر فصول الكتاب دلالة على عجز المؤلف عن أن يدرك جوهر شعر البديع أو أن يضع تعريفاً للشعر الجديد؛ تلك مقولة المذهب الكلامى.

وثمة دلائل عدة على ما لقى ابن المعتز من صعوبة فى هذه التسمية، وبرغم أنه لم يحاول فى المقام الأول أن يصوغ له تعريفا، فقد عزاه بدلا من ذلك للجاحظ دون أن يشير أية إشارة محددة. ولا يناسب المذهب الكلامى فى المقام الثانى ماذهب إليه ابن المعتز أساساً من أن عناصر البديع كلها مطروحة لدى القدماء؛ فى القرآن والحديث؛ إذ نراه - بدلا من ذلك - يصرح قائلا: «هذا باب ما أعلم أنى وجدت فى القرآن منه شيئا، وهو ينسب إلى التكلف، تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً» [٧١]. ولا يقدم كذلك أية أمثلة من «الحديث»، وإنما يورد أمثلة ثلاثة على الأصناف القديمة، اثنان منها من الأخبار من مثل:

«وقال عمر لعبد الله بن عباس: من ترى أن نوليه حمص؟ قال: رجلا صحيحا منك صحيحا لك؛ قال: كن أنت ذلك الرجل؛ قال: لاينتفع بى من سوء ظنى فى سوء ظنك» [٧٢].

والمثل الشعرى الوحيد الذى يطابق الصنف القديم مانجد فى بيت من الشعر الأموى للفرزدق. يقول:

لكل امرئ نفسان نفس كريمة
وأخرى يعاصيها الفتى ويطيعها
ونفسك من نفسيك تشفع للندى
إذا قَلَّ من أحرارهن شفيعها [٧٣]

إن ندرة الأمثلة القديمة - خاصة أنه لايوجد منها شئ فى القرآن و الحديث والشعر الجاهلى - تتعارض بصراحة مع تأكيد ابن المعتز الافتتاحى حول البديع المزعوم وتناقضه. لقد كان المذهب الكلامى ظاهرة جديدة تاريخيا بحق. وعلاوة على هذا، فالمذهب الكلامى - كما نوه محمد مندور وكما يدل عليه اسمه - ليس نسقا بلاغيا فى المقام الأول؛ فابن المعتز يسميه «مذهبا عقليا»، أى «منهجا فكريا أو ثقافيا» [٧٤]. ووضع مثل من الأمثلة المطابقة تماما لأمثلة «كلام» المعتزلة، فى جوار أمثلة عدة من أمثلة المذهب الكلامى لدى ابن المعتز سوف يكون دالاً:

«فقال أكثر المعتزلة... إن الله عالم قادر، حي بنفسه، لابعلم وقدرة وحياة، وأطلقوا أنه عالم وله قدرة، بمعنى أنه قادر، ولم يطلقوا ذلك على الحياة، ولم يقولوا له حياة... وقال أبو الهذيل: هو عالم بعلم هو هو، وهو قادر بقدرة هي هو، وهو حي بحياة هي هو»(٧٥).

وتبين أمثلة ابن المعتز على المذهب الكلامي عن نوع مماثل للتلاعب بالمفاهيم العقلية، يقول أبو نواس:

إن هذا يرى ـ ولا رأى للأحـمـ
ـق ـ أني أعـده إنسـانا

ذاك في الظن عنده وهو عندي
كـالذي لم يكن وإن كـانا

ويقول إبراهيم بن العباس:

وعلمتني كيف الهوى وجهلته
وعلمكم صبري على علمكم ظلمي

وأعلم مالي عندكم فيميل بي
هواي إلى جهلي فأعرض عن حلمي

ويقول أبو تمام:

المجـد لا يرضى بأن ترضى بأن
يرضى المؤمل منك إلا بالرضى(٧٦)

يتضح من مقارنة هذه الأمثلة أن الصلة التاريخية بين هذه التعبيرات الشعرية وتطور الفكر الديني التأملي تذهب وراء الاصطلاح المجرد، أي منهج «الكلام». لقد حاول ابن المعتز أن يقلل من تأثير «الكلام» ـ الجدل الديني خاصة، وإن كانت تسميته تعني بعامة روح الخصومة الجدلية والبحث العقلي التي وسمت كل مظهر من مظاهر الفنون والعلوم في العصر المعتزلي بسمتها ـ وحاول أن يختزله إلى مجرد زخارف تتولد آليا.

لقد فشل ابن المعتز في أن يرى أن المذهب الكلامي لم يكن نسقا بلاغيا على الإطلاق، ولا كان شعر البديع بدوره نتاج زخرفة من أساليب البلاغيين القدماء وحسب. لكني أحاول أن أثبت أن المذهب الكلامي كان يجب أن يخضع لعقلية المتكلمين التنظيرية، والمصدر الحقيقي لكل ما ندعوه «البديع». كان المذهب الكلامي ماميز ـ بدقة ـ «رد العجز على الصدر» في أمثلة بشار (المذكورة سابقا) وأبي نواس، من أمثلة القرآن وشعر الفرزدق. والخلاصة: أن الفرق ليس فرقا كميا وحسب، بل هو فرق كيفي أيضا. والمذهب الكلامي ـ بالتحديد ـ هو هذا النسق من الفكر المجرد، الجدلي، الاستعاري، الذي ـ كما تبين من تحليلات الأشكال البلاغية وماتشير إليه ـ قد ميز ثقافة البلاط العباسية من المجتمع القبلي الجاهلي، والذي خلق في عالم الأدب أسلوب «البديع» الجديد المتميز من أسلوب شعر القدماء.

الهوامش:

١ ـ هذه المناقشة تنتسب في جزء منها للفصل الذي عقده أحمد مطلوب عن البديع في كتابه: **المصطلحات البلاغية**، بغداد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٧٢، ص ص ٨٠ ـ ٩٥.

٢ ـ **Edward William Lane An Arabic - English Lexicon** إدوارد وليام لين، **المعجم العربي الإنجليزي**، ٨ أجزاء، بيروت، مكتبة لبنان ١٩٦٨، جـ ١، ص ص ١٦٦ ـ ١٦٧. وعلينا أن نلحظ كذلك الأصل اللغوي المشترك في «بديع» «وبدعة»: الشيء الجديد المستطرف... وإضافة أو إفساد في الدين... وبدعة أو ضلالة، وهكذا يمكن أن يشرح ـ جزئياً ـ الإلماح السلبي الهرطقي الذي طرحته المصطلحات الأدبية أحياناً.

٣ ـ أبو الفرج الأصبهاني: **كتاب الأغاني**، تحقيق: إبراهيم الإبياري، ٣١ جزءاً، القاهرة، دار الشعب، ١٩٦٩ ـ ٧٩، ص ٧٦٢.

٤ ـ نفسه.

٥ ـ المرجع السابق، ص ٩٣٣.

٦ ـ عمرو بن بحر الجاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ٤ أجزاء، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٦٨، جـ ٤، ص ص ٥٥ ـ ٥٦.
من الغريب أنّ «مطلوب» يحذف أى ذكر للحديث، ومن ثم يفقد محور مناقشة الجاحظ (مطلوب: **المصطلحات البلاغية**، ص ٨١). لقد تبنيت تصحيحات Heinrichs هاينريخس بصدد ترجمة «الذى يتقى به» التى تتفق فى الحقيقة والأبيات (أبيات أشهب فى **البيان والتبيين** جـ ٤، ص ٥٥، الراعى النميرى، **شعر الراعى النميرى وأخباره**، تحقيق ناصر الحانى وعز الدين التنوخى [دمشق، مطبوعات المجمع العلمى العربى ١٩٦٤]. والأخير يعطى بيتاً ذا اختلافات. راجع: S. Stetkevych: "Toward a redefinition of badi poetry", **Journal, Of Arabic Literature** 12 (1981), 3 - 4 and Woikhart Heinrichs:,"Istiarah and Badi - and their Terminological Relationship in Early Arabic Literary Criticism", **Jeitschrift Fur Geschichte der arabisch - islamichen Wissenschaften 1 (1984), 195.**

٧ ـ Ignaz Goldziher: **Die hichtungen der islamischen Koranuslegung** (Leiden: E.J. Brill, 1920) p. p. 129 - 30; A.J.Wensinck. **The Muslim Creed: Its Genesis and Historical Development** (London: Frank Cass & Co., 1965), 66 - 68

٨ ـ محمد عبد الكريم الشهرستانى: **الملل والنحل**، تحقيق: عبد العزيز محمد الوكيل، جزآن، القاهرة، مؤسسة الجلى وشركاه، ١٩٦٨، ص ١ ـ ٤٥.

٩ ـ أبو الحسن على بن إسماعيل الأشعرى: **كتاب مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين**، تحقيق Hellmut Ritter (Wiesbaden: Franz Steiner) هلموت ريتر، فيسبادن، دار فرانتز.
شتاينر للنشر ج م ب هـ، ١٩٦٣، ص ص ١٨٩، ١٩٥.

١٠ ـ هذا يتعلق بمفهوم الجاحظ حول إعجاز القرآن ولمناقشة هذا انظر: Goldziher, **Koranauslegung**, 121

١١ ـ وربما تقترب ملاحظات مصطفى بدوى من هذا الاستنتاج فى قوله: «يستحق عنصر واحد من عناصر البديع فى تحليل ابن المعتز على وجه الخصوص عناية خاصة، لأنه من دون غيره من العناصر كان النتاج المتميز للمناخ الفكرى للعصر العباسى. وضرب بجذوره فى أعماق رفض النقاد العرب الشعر الحديث، هذا بالرغم من أنهم هم أنفسهم لم يكونوا معنيين به تماماً فقد ركزوا اهتمامهم على أكثر تجلياته الخارجية أعنى استخدام اللغة». وهذا «المذهب الكلامى» الذى ترجمه Kratchkovski كراتشكوفسكى «بالمنحى الجدلى» وهو يشير إلى نمط من البرهان العقلى والقدرة على إقامة بناء نسق من الأفكار من البراعة العقلية بمكان، وطريقة فى إحداث صور وثيقة الصلة بالعقل. وتسمية «الميتافيزيقى» التى استخدمها درايدن Dryden ليصف «براعة» دون "Donne's "wit التى تبناها Johnson فيما بعد واشتهرت فى مقاله عن كاولى Cowley فى كتابه حيوات الشعراء **Lives of the poets** ... وكذلك فالمذهب الكلامى مصطلح ـ كما قد ذكرنا تواً ـ قد أخذه ابن المعتز عن الجاحظ الذى كان هو ذاته من أتباع الفكر الدينى العقلى المعتزلى، وكان معنيا بأن يتبطن بعض شعر المحدثين نمط من النشاط العقلى يجانس ما يتميز به الفكر الدينى العقلى المعروف «بعلم الكلام». لا يثير هذا دهشتنا على الإطلاق، مادام من المعروف أن أبا تمام الذى اتخذ البديع مذهبا له فى الكتابة كان معتزلياً عارفا بعمل علماء الكلام وبأساليبهم، وكان شعره يزخر باصطلاحاتهم الفلسفية (Mustafa Badawi," "From primary to secondary quasi-dahs" Journal of **Arabic Littérature**" [1980]:23 - 24).

من الجدير بالذكر أن أنوه بأنى أحاول أن أعيد صياغة مفهوم نقدى لشعر البديع، بالاعتماد على مواد النقد الأدبى العربى الكلاسيكى بوصفها مصادر ثانوية قد تمدنى ـ أو لا تفعل ـ برؤية ثاقبة تنفذ بدقة فيما يشكل جدة هذا الفن وإبداعيته. وهذا السعى يجب أن يتميز من تتبع تطور الاصطلاح النقدى الأدبى تاريخيا، الذى عنى به ـ من حيث هو مادة أولية ـ النقاد العرب الكلاسيكيون. ومن الدراسات المتعلقة بهذا النمط الأخير والمتصلة بماتتناوله بالمناقشة دراسة: وولفهارت هاينرخس: «الاستعارة والبديع» ص ١٨٣، ١٩١ ـ ١٩٦ Wolfhart Heinrichs, "Istiarah and Badi" 183 , 191 - 196, and John Wansbrough," A note on Arabic Rhetoric," in H. meller and H.J.Z Immermann (ed). lbcnte Antike Symposion Für Rudolf Sühnel (Berlin, 1967) 55 - 63 and "Arabic Rhetoric and Quranic Exegesis" **Bulletin of the School of Oriental & African Studies of** The Universiety of London 31 no 3 (1968),:

وكلاهما يتعامل مع «المذهب الكلامى». وعلاوة على هذا علينا أن نضع فى الاعتبار أن «البديع» و «المذهب الكلامى» كان من وظيفتهما أصلا الوصف ولم يكونا مصطلحين فنيين بلاغيين.

١٢ ـ الجاحظ: **البيان والتبيين**، جـ١، ص ٥١٢٥.

١٣ ـ فى استعمال عتيق بمعنى حر [من نار جهنم] انظر: لى (ع ـ ت ـ ق) لقد اتخذت «عتيق» بوصفها كنية لأبى بكر، ذلك التفسير من بين تفسيرات أخرى.

١٤ ـ الأصبهانى: **كتاب الأغانى**، ص ٩٩٢، ٩٩٣.

١٥ ـ Charles Pellat, **Le milieu basrien et la formation de Gahiz** (Paris: Librairie d,Amerique et d,Orient, 1953), 200 - 22 passim.

١٦ ـ H.S. Nybe **Encyclopaedia of Islam** ، "MuTuzilah" Isted,eds. M.th Houtsman et al (Leiden: E.J. Brill.) P. 1913 - 1936.

١٧ ـ الشهرستانى: **الملل وا لنحل**، جـ ١، ص ٢٨، ٢٩. والملاحظة النهائية ترجع إلى أن المنطق من «نطق»، إشارة إلى الكلام. (كما أن «كلام» من ك ل م، فهى

١٨ ـ ولمناقشة دور الجدل فى هذا العصر، انظر الفصل الخاص «بالمناظرات» فى: شوقى ضيف: **العصر العباسى الأول**. القاهرة، دار المعارف ١٩٦٦. ص ٤٥٧: ٤٦٤.

١٩ ـ الجاحظ: **البيان والتبيين** جـ ١، ص ٢٧ـ٣٠.

٢٠ ـ من القصيدة التى يشير إليها الجاحظ فى **البيان والتبيين**، جـ ١، ص ٢٧ـ٣٠، بقى هذا البيت وحسب فى الديوان. **ديوان بشار بن برد**: محمد شوقى أمين، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٦، جـ٤، ص ٧٨ الملحقات.

٢١ ـ الجاحظ: **البيان والتبين** جـ ١ ، ص ٢٧ـ٣٠. قد اقتبس قصيدة صفوان الأنصارى كاملة. ولترجمة جزئية أخرى، وللمناقشة انظر Pellat, Le milieu Basari-en,176 -177.

٢٢ ـ أى: ابن ديصان. (Bar Disan) المهرطق المشهور لهرطقية إديسا **Edessa** (ت ٢٠١م)، وتعزو المصادر العربية له عقيدة لها طابع مستقى من الثنوية بعامة، وتدرجة فى إطار المانوية Manichaeans. انظر: أ. آبل، «ديصانية» **Encyclopaedia of Islam**,2 ed ed.

٢٣ ـ Walter M.Patton, **Ahmed ibn Hanbal and The Mihna** (Leiden: E.J. Brill, 1897.) 50 -56, 121.

٢٤ ـ **ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى**: تحقيق محمد عبده عزام، ٤ أجزاء. القاهرة، دار المعارف، ١٩٥١. جـ ١، ص ٤٠ـ٧٤، جـ ٢، ص ١٩٨ـ ٢٠٩، والقصيدتان تناقشان فى جـ ٢ فصل ٨، ٩.

٢٥ ـ الصوفى: **أخبار أبى تمام**، ص ٢٦٧.

٢٦ ـ الجاحظ: **البيان والتبيين**، جـ ١، ص ١٣٨ـ ١٤١.

٢٧ ـ فلنضع فى اعتبارنا كذلك أن التزام الحرّفيين بالمعنى الحرفى للنص القرآنى كان بالمثل ظاهرة تاريخية جديدة.

٢٨ ـ انظر: Eric A.Havelock, **The Literate in Greece its Cultural Consequences** (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1982), **The Muse: learns to write: Reflections on Orality and literacy, From Antiquityto the Present.** (New Haven: Yale University Press, 1986) and Walter J. ong **Orality and literacy: The Technologzing of The Word** (London and New York: Methuen, 1982.

لقد بحث حسن البنا عز الدين الانتقال من الشفاهية فى أعمال والتر أونج وإيريك هيفلوك Walter ong , Eric Havelock فى كتابه: **الكلمات والأشياء: بحث فى التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية**. القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٨٨. ص ١٥ـ ١٩، ٤٥: ٤٨.

٢٩ ـ ابن المعتز: **كتاب البديع**، تقديم كراتشكوفسكى Kratchkovsky . 6,Sezgin, poesie. 569:571.

٣٠ ـ يعتقد بون باكر Bonebakker أن الخلاف حول أبى تمام هو السبب الرئيسى أو على الأقل هو واحد من الأسباب الرئيسية فى تأليف ابن المعتز [كتاب البديع (Seeger A. Bonebakker, "Reflections on the kitab - al Badi of Ibn al Mutazz,"Atti de Terzo congresso **di studi arabi et islamici**, Ravello, 1966 [Naples: N.p.1967], 201.

٣١ـ أعتقد أن برهانى على اعتبار **كتاب البديع** نتاج رد فعل ضد المعتزلة Mutazilism أقرب إلى الصواب من برهان الطرابلسى الذى يرى أنه رد فعل ضد بلاغة أرسطو يبدى ميلا مضادا للهللينية والشعوبية Amjad Trabulsi, **La critique poetique** des Arabes Jusqu' au Vme, siecle de L' Hegire [Damascus kanti Hellenistic n.p. 1956] , (78.81)

أما السؤال الذى طرحه بونباكر Bonebakker، أى إلى أى مدى أسهم اللاهوتيون القدماء ـ خاصة المعتزلة من مثل الجاحظ فى **البيان والتبيين**، وبشر بن المعتمر، فى الصحيفة ـ فى نظرية ابن المعتز الخاصة «بالبديع». واتفق مع «بونباكر» فى «أن النموذج الأولى لهذه النظرية ـ كما قد رأينا ـ قد ظهر ظهورا أقدم فى شكل مصطلحات فنية محددة تحديداً جيدا ومفسرة بوضوح من قبل اللغويين، والشعراء. ويبدو لى أن هذه المناقشات القديمة لاصطلاحات كتاب ابن المعتز تكشف عن علاقة أكثر قرباً وأقوى منها بأعمال الجاحظ وابن قتيبة. هذا بالرغم من اعتراف ابن المعتز أنه استعار مصطلح «مذهب كلامى» من المؤلف الأول». -Bonebakker Reflections on the kitab al - Badi, 207.

وسوف أحاول أن أبين بالفعل أن ابن المعتز استعاد مصطلح الجاحظ «المذهب الكلامى» الذى يعنى فى السياق المعتزلى نمطا من الفكر أو التحليل، مشيراً به إلى نسق بلاغى يكشف عن سوء فهم لرجل الفكر المعتزلى بأكثر مما يعزى لتأثير الجاحظ عليه. وخلاصة القول فى النهاية أن شعر «البديع» هو الشعر الذى يتفق مع المذهب الكلامى كما فهمه الجاحظ.

٣٢ ـ ابن المعتز: **كتاب البديع**، ص١.

٣٣ ـ نفسه.

٣٤ ـ المرجع السابق، ص٢.

٣٥ ـ المرجع السابق، ص٣.

٣٦ ـ يلاحظ محمد مندور أن «ابن المعتز» يفتقر إلى معايير ثابتة فى اختيار تلك الأنساق الخمسة خاصة، منوها بأنه يربط بين ثلاثة أنواع لاصلة بينها: ١ ـ الاستعارة التى تعد جوهر الشعر الحقيقى، ٢ ـ وطرق أداء تعتمد على الشكل وليست أساسية فى الشعر على الإطلاق، كالتجنيس والطباق، ورد العجز على الصدر، ٣ ـ المذهب الكلامى، وهو منهج فكرى. (محمد مندور: **النقد المنهجى عند العرب**. القاهرة، دار نهضة مصر، دون تاريخ. ص٥٢). والنقطة التى أحاول توضيحها أن المقولة الثالثة التى صارت الملمح الوحيد الذى ميز شعر البديع قد استوعبت فى داخلها المقولتين الأولى والثانية فى تصنيفات شعرائه.

٣٧ ـ المرجع نفسه.

٣٨ ـ انظر مثلا: ابن المعتز، **كتاب البديع**، ص ٢٣. ومقدمة كراتشكوفسكى ص ١١، ١٢.

٣٩ ـ ويعلق بون باكر على هذا قائلا، «أظن أنه بالرغم من الاتهام بالإسراف فى استخدام أسلوب البديع (إفراط فى البديع) المأخوذ عليه، فإن حكم ابن المعتز فى مقدمة **كتاب البديع** على أبى تمام لم يكن سلبيا تماما. ففى **كتاب البديع** ذاته لايصدر حكم يدين أبا تمام غير ست مرات من تسع وثلاثين موضعا ـ Bonebakker **"Reflections The Kitab al - Badi**, 202.

٤٠ ـ ابن المعتز: **كتاب البديع**، ص٢. لقد اقترح فولفهارت هاينرخس WolFhart Heinrichs ترجمة فضفاضة نوعا ما، تمدنا مع ذلك بصيغة أدق يمكن تطبيقها على أمثلة ابن المعتز مثل: «استعارة الكلمة لشئ لم يعرف بها من شئ قد عرف بها "The borrowing of a concept for something in connection with it has

been known for something in connection with which it has been known: (Wolfhart Heinrichs, **"The Hand Of The North - Wind: Opinions on Metaphor and Early Meaning of Istiarah in Arabic Poetics"** Abhandlung en für die kunde des Morganlondes (Wiesbaden: Deutsche Morganlandische Gesellschaft) 44 no 2 [1977]: 33 - 34].

فولفهارت هاينرخس: **يد الريح الشمالية: آراء فى الاستعارة والمعنى القديم لها فى الشعريات العربية.**

٤١ ـ فى فشل النقاد العرب القدماء فى معالجة التطور التاريخى فى الشعر، انظر Wolfhart Heinrichs," **Literary Theory: The Problem of its Efficiency**" **Arabic poetry: Theory and Development**, ed.G.E. von Grunebaum (Wiesbaden: Harrassowitz. 1973, 19 - 69 passin.

وولف هارت هاينريخس «النظرية الأدبية مشكلة فعاليتها» الشعر العربى النظرية والتطور. «تصنيف.ج. إ» هون جرينبادم. وايزبادن هاراسوميتز.١٩٧٣. ص ١٩ـ ٦٩ فى مواضع متفرقة. لقد كرس هاينريخس عددا من المقالات لتطور تاريخ الاستعارة العربية من خلال أسطر متفرقة (مواضع) فى نقاشه الحالى « يد الريح الشمالية». و «الاستعارة والبديع»، و «الاستعارة المزدوجة فى الشعر المحدث». **"Istiarah and Badi'" and The hand of the Northwinds and Paired Metaphors in Muhdath poetry,"** Oxidental papers of the school of Abbasid Studies of the University of St. Andrews I (1986): 1 - 22.

أوراق غربية من مدرسة الدراسات العباسية فى جامعة القديس أندروز. ١ ,١٩٨٦ ص ١ ـ ٢٢.

٤٢ ـ المرجع السابق. ص ٢٢ ،٢٣.

٤٣ ـ المرجع السابق، ص ١١.

٤٤ ـ انظر هامش ٢٩ الساب.

٤٥ ـ المرجع السابق ص ٧، ١١ ،٢٣.

٤٦ ـ عبد القاهر الجرجانى: **أسرار البلاغة**. تحقيق هيلموت ريتر، استانبول، مطبوعات الحكومة ، ١٩٥٤ . ص ٣٩، ٤٠، ٥٢، ٥٨، ٦٠ .

إن التحديد الذى أصنعه هنا لا يختلط بتحديد هاينرخس Heinrichs, بين الاستعارة القديمة ـ التى تجعل شيئا ينتسب إلى شئ آخر، استعارة لبيد «يد الريح الشمالية» ـ والاستعارة الجديدة التى تجعل شيئا يصير شيئا آخر، قبل استعارة النرجس للعين. وكل الأمثلة التى أتعامل معها تندرج فى تصنيفه تحت الاستعارة«القديمة» أو «التمثيل» لدى عبد القاهر الجرجانى أو الاستعارة الخالصة.

راجع ما قاله وولفهارت هاينرخس عن «يد الريح الشمالية»ص ١ :٣.

٤٧ ـ ابن المعتز: **كتاب البديع**، ص ١٥.

٤٨ ـ المرجع السابق، ص ٢٩.

٤٩ ـ الجرجانى: **أسرار البلاغة**، ص١٥.

٥٠ ـ ابن المعتز: **كتاب البديع**، ص ٢٩.

٥١ ـ المرجع السابق، ص٢٦.

٥٢ ـ كما لاحظ الأصمعى فى تعليقه على هذا البيت، فلا يوجد دليل داخلى على أن «الطماح» Al - Tammah اسم صريح. **ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم**، الطبعة الثانية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٩ ، ص ١٠٨.

٥٣ ـ الأصبهانى : **كتاب الأغانى**، ص ٣٢٢٠.

٥٤ ـ ابن المعتز ، **كتاب البديع**، ص ٢٥.

٥٥ ـ Ignaz Goldziher **A short History of Classical Arabic Literature**, trans. Joseph Desomaggi Childeshein : Georg Olms Verlagsbuch-hanchimg, 1986, 33 - 34,63 - 64, & Pellat, le milieu bassarien, 128 - 35.

٥٦ ـ ابن المعتز، **كتاب البديع** ، ص ٣٩.

٥٧ ـ المرجع السابق، ص ٣٨.

٥٨ ـ المرجع السابق، ص ٤٣.

٥٩ ـ المرجع السابق، ص ٤١.

إن الجدير بالملاحظة أن الديوان يسمى «المعانى». **ديوان أبى تمام** : جـ٣، ص ٢٣٢ ، حفاظا على التصوير التقليدى ومعجم النسيب. بينما «المعانى » تنتسب إلى استعارة لغوية للبيت. والطباق بين فصيح وأعجمى يجعل ذكر واحدة يستدعى إلى الذهن ذكر الأخرى المتضمنة.

٦٠ ـ Kamal abu deeb "Towards as Structural analysis of pre-Islamic poetry" **International Journal of Middle Eastern Studies** 6 (1975): 148 - 84.

Toward a Structural analysis oF Pre - Islamic poetry (11) : the Eros vision Edebiyat 1 (1976): 3 - 6

Adnan Haydar**"The Muallaqa of Imriu al - Qays: Its Structure and Meaning, I and II,** "Edebiyat 2 (1977): 227 - 61 and 3 (1978): 51-82

Suzanne Stetkevych, " Structuralist Interpretations of Pre - Islamic Poetry Critique and New Direcions, "**Journal of Near Eastern Studies** 42 no.2 (1983): 85 - 107, 8 Suzanne Stetkeych, Al - Qasidah Wa Tuqus al - Ubur: Dirashfi: al - Bunyah al - Namudhaziyyah, **Majallat Majma al lughah al- Arabiyyah** fi Dimashq 60 no.I (1985).55:85

٦١ ـ ابن المعتز: **كتاب البديع**، ص ٤٨.

٦٢ ـ المرجع السابق، ص ٤٩.

٦٣ ـ المرجع السابق، ص ٤٩، ٥٠.

٦٤ ـ Régis Blachére, **Histoire de La littérature arabe des origines a la fin du xv, siecle** de J.C, 3 Vols (Paris: Maisonneuve, 1952), 1:86 - 185.

٦٥ ـ James Monore, **"Oral composition in Pre - Islamic poetry,"** **Journal of Arabic literature** ,3 (1972) 1 - 53.

Michael Zwettler, **The Oral tradition of Classical Arabic Poetry: Its character and Implications** (Columbus,Ohio:Ohia State Univrsity press, 1978.

٦٦ ـ انظر هامش ٢٩.

٦٧ ـ انظر: Suzanne Stetkevych, "Ritual and Sacrificial Elements in the Poetry of Blood - Vengeance: Two Poems py Durayd ibn Al - Sima and Muhalhil ibn Rabiah," **Journal of Near Eastern Studies** 45 no. 1 (1986): 31 - 43.

وقد طرح المناقشة نفسها إيريك هليفوك Eric Khaveloch في **The literate Revolution in Greece**، خاصة ص ١٣١.

٦٨ ـ انظر Blachere, **Histoire de la littérature a be 1 100,**

فيما أعرف أن في مقاله « **التأليف الشفاهي**» كان من الوحيدين الذين أشاروا إلى مسألة التغيرات الكمية في الشعر العربي بوصفها نتاج الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية، والموضوع يقدم استقصاء مفصلا من خلال ماكتب إيريك هيلفوك في **الأدب الإغريقي الكلاسيكي**.انظر هامش ٢٩ السابق.

٦٩ ـ راجع ملاحظة هيڤلوك بخصوص أهمية الكتابية الإغريقية في قوله «إن كل خطاب بمكن أن يصير قابلا لترجمته إلى كتابة. ومن ثم ينفض العقل تلقائيا عن كاهله عبء التذكر... وحروف الهجاء بعد ذلك تجعل إنتاج القصة أو الجملة التي لم تكن مألوفة من قبل أو كانت غائبة أمراً ممكنا».

(Eric Havelock, **The Literate Revollution in Greece**, 88.

٧٠ ـ انظر- Suzanne Stetkevych, **"The Ritha" of Taabbate Sharran: A study of Blood - vengeance in Early Arabic Poetry, Journal of Semitic Studies 31 no. 1 (1986): 27 - 45.**

٧١ ـ ابن المعتز: **كتاب البديع**، ص ٥٣.

٧٢ ـ المرجع السابق، ص ٥٤.

٧٣ ـ نفسه.

٧٤ ـ مندور: **النقد المنهجي**، ص ٥٢.

لاقيمة لأن النقاد اللاحقين في غالبية الأمر قد تجاهلوا ذلك الفصل من كتاب البديع، بينما كانت بقية الكتاب المصدر الأساسي والأول فعليا لكل النقد البلاغي فيما بعد وبناء على جرينباوم، فثمة كتابان أساسيان من بعد كتاب البديع قد عالجا المذهب الكلامي هما: كتاب أبي هلال العسكري **الصناعتين** وكتاب الخوارزمي **مفاتيح العلوم**. ويعد المذهب الكلامي في الكتاب الأخير من الوسائل البلاغية الموجودة في النثر. - **(Gustave E. von Grunebaum, Atenth Century Document of Arabic literary theory and Criticism: The Sections on Poetry of al - Baqillanto IJaz al - Quran** (Chicago: University of Chicago Press, 1950, 115 - 18).

أما العسكري، فيبدو ظاهريا أنه أدرج المذهب الكلامي من أجل الشمول والإحاطة، وكونه قد أعطى مختصرا لكلام ابن المعتز في الفصل دون أمثلة إضافية أو أي تعليق يعني أنه لم يكن ذا أهمية له.

انظر: أبو هلال العسكري: الصناعتين. تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة عيسى البابي الحلبي ، ١٩٧١. ص٤٢٦، ٤٢٧.

وبالإضافة إلى هذا انظر مراجع للمذهب الكلامي في أعمال بدري و وانزبراو Wansbrough وهاينريخس Heinrichs هامش ١١.

٧٥ ـ الأشعري: **مقالات الإسلاميين**. ص ١٦٤، ١٦٥.

٧٦ ـ ابن المعتز: **كتاب البديع**، ص ٥٥.

لقد أخذت في النهاية ـ «الرضا» لأشير إلى عبارة «رضا الله عن العبد» أن يرى الله العبد.. طائعا لأمره، وممتنعا عما حرم» لين (ر.ض.ى).

هذا الفصل مستمد من مقالي الأسبق **نحو تعريف الشعر البديع**، مجلة الأدب العربي، ١٢، ١٩٨١، ص ص ١، ٢٩ وهذا العرض به تنقيحات وتعديلات عدة مهمة.

المتلقى عند النقاد القدامى

السلطة المحبوسة

حمادى الزنكرى*

درج النص النقدى المعاصر على الإشارة إلى مستهلك النص الأدبى بتسميات متنوعة، مثل القارئ أو السامع أو المخاطب أو المرسل إليه أو المتقبل أو المتلقى. وهذه التسميات كلها تسعى إلى التعريف بالصلة القائمة بين طرفين أساسيين تتحقق وتتكامل بهما العملية الإبداعية. ولم يغيّب النقاد القدامى هذا المستهلك؛ إذ ألحقوا به عددا هائلا من التسميات والصفات الدالة بدءا على أهميته عندهم خلال مباشراتهم للنص الشعرى، وليس من العسير أن نستقرئ ذلك فى كتبهم؛ إذ هم عينوه بذاته وقدراته ومجازات فهمه وتذوقه وأفعاله وجوانب انفعاله، « فإن عدل بالشعر عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق»[1]. وقد يتفق «فى أشعار العرب التى يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول أو حكاية تستغربها»[2].

«وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص. والعلة فى قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه، ونفيه للقبيح منه واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة لها؛ فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذى، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ والباطل والمحال والمجهول المنكر وينفر منه ويصدأ له. فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، تونس.

مصفى من كدر العى مقوما من أود الخطأ واللحن سالما من جور التأليف وموزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا، اتسعت طرقه ولطفت موالجه فقبله الفهم وارتاح له وأنس به، وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة وكان باطلا محالا مجهولا، اندست طرقه ونفاه واستوحش عند حسه به وصدئ له وتأذى به كتأذى سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه»(٣).

هذا النص الذى أوردناه على طوله وتكرار دلالاته فى بعض مواضعه يدلى عن وعى عميق بالعلاقة الواجبة الوجود بين النص وقارئه، وهذه العلاقة تتبدل قوة ووهنا بقدر كفاءة الشاعر وشعره فى إحداث عملية الانفعال. وحرص ابن طباطبا على بيان دلالة الفهم، فهم الشعر، وهو معنى مجرد، فشبهها بحواس البدن، كما شبه هذا الشعر بالمحسوسات التى تلامسها هذه الحواس وتلتذ بذلك، ومبتغى التلقى عنده فهم وارتياح وأنس. ويتحول النص الشعرى بهذه المقارنات أو هذه التشبيهات إلى كائن مادى نابض بالحياة وحافل بالأصوات المليحة والألوان الزاهية والروائح الطيبة كما يتحول القارئ إلى متلق ممتلك لمختلف فرص الالتذاذ.

وأثرت الإشارات إلى المتلقى عند المنظرين فى البلاغة ونقاد الشعر، نستدلها من أبنية صرفية مختلفة كالمصادر أو أسماء الفاعل وأسماء المفعول أو الأفعال المبنية للمعلوم أو المجهول، مثل السامع والجمهور والناس والنفس والنفوس والبعض والمتخيل والمتوهم والاعتقاد والإحساس والانفعال، وينال ويصاب ويعجب ويطرب. وتعديد هذه الأبنية لايمكن أن يفيد إذا اعتبرناه أساسا لوجود وعى منظم بظاهرة التلقى. فهذا المتلقى الذى يستوقفنا بحضور على مستوى التسمية محتاج إلى تعريف دقيق يمكّن من الإمساك بفعالياته الفنية، سواء على مستوى التذوق أو على مستوى الوظيفة فى إبداع ممكن وموال للنص الأول. هذا التعريف غير متاح بما تابعنا من مواد لغوية، ولعله ممكن بالعودة المتفحصة إلى جملة من كتب النقد القديم قصد استفسارها عن تعريف جلى بهذا المتلقى وعن صلاته الحقيقية بالنص الشعرى. فلعل هذين التعريفين يسمحان لنا بضرب من المتابعة النصية والتاريخية والإجرائية بالبلوغ إلى رؤية واضحة لجماليات التلقى ــ حسب تسمية مدرسة كونستانس الألمانية.

المتلقى داخل العملية الإبداعية:

الحديث عن المتلقى داخل العملية الشعرية أو الإبداعية عامة يعد فى ذاته أساسيا، لأنه يسعى إلى تخليصه من حالة السلبية التى قد يتصف بها من حيث هو قارئ أو سامع أو مستهلك مفصول عن النص، وبالتالى يسعى إلى الإمساك بفعالياته المختلفة فى المبدع من جانب، وإذ ذاك يحسب له هذا المبدع ألف حساب، ويمكن أن نقول إن ما استطاع من قوة ومن رباط الخيل. وفى النص الإبداعى من جانب ثان، فيستحيل هذا النص عندئذ مهادا جاهزا لإبداعات جديدة وموالية، وهنا يبرز القارئ الفاعل فتصبح كل عملية للتلقى مقترنة بنشاط للمتلقى يباشر هذا النص بمواقف ورؤى جديدة. ولنا – انطلاقا من هذه الفرضيات النظرية – أن نتساءل الأسئلة التالية:

- هل المتلقى مجرد مستهلك سلبى يتقبل النص؟
- هل له دور فى صياغته؟ ومن أى جانب فيه تبين هذه الصياغة؟
- هل فى أدواته الفنية أم فى إدراكاته الدلالية؟
- هل تحدث هذه الصياغة قبل تحققه أم يستدل عليها بعده؟
- هل يؤثر فهمه الخاص للنص الشعرى فى تحديد أدبية هذا النص؟

وإن السؤال الأساسى الذى نعتبره أجدر باستيقافنا ونظرنا هو التالى:

ـ ما المزايا أو الخصائص الجمالية التى يتصف بها النص الشعرى، إذا ما أخضعناها لسلطة التلقى ولم نبقها حوزا خاصا بقدرات الأديب الفنان؟

وإننا نحاول بالجواب عن هذه الأسئلة أن نتبين فعاليات القراءة التى تستصفى أو تنتج إثر عملية التواصل بين طرفى الإبداع؛ أى بين الأديب والمتلقى. وهذه المكاسب الفنية أو هذه الجماليات التلقياتية (من الألمانية Rezeptionsathetik)[٤] تؤول داخل هذه العملية إلى حالات حركية خارجة عن إجماع النقاد وتقييمهم وعن أنماط التذوق السائدة، لأنها لا تحيل على قوالب جمالية بل تسمح للقارئين بالسيطرة على فعل الإبداع بمواقف من الجمال حية وقادرة على التبدل.

وإذا ما نظرنا فى طبيعة التلقى، من حيث هى تعامل مع معنى الخطاب، وحاولنا محاصرة إسهامات المتلقى الممكنة فى التصرف فى دلالات النص الأدبى ومقاصده، وجدنا أن المعنى وقارئه يعيشان أو يباشران علاقة جدلية متواصلة. فالقارئ أو المتلقى يتحول إلى عنصر فاعل فى الخطاب، لأنه يعدل بمقاصد الأديب حيث يشاء، بأن يحيط الخطاب برؤية مخصوصة تصنعها تجربته ومواقفه وقدرته الخاصة على التخيل. إن هذا المتلقى الذى تستحضره مجالس الأدب والسياسة ومذاهب العقيدة بقوة، هو أكثر من قارئ عادى، بل صار منتصبا بخيلاء وبوقاحة أحيانا يرتقب اكتمالا موهوما للنص الذى أبدعه الأديب وقضى الأمر:

«وقد يميز الشعر من لا يقوله كالبزاز يميز من الثياب ما لم ينسجه والصيرفى يخبر من الدنانير ما لم يسبكه ولا ضربه حتى إنه ليعرف مقدار ما فيه من الغش وغيره فينقص قيمته»[٥].

إن هذا الموقف القراءاتى الذى يتبين فيه ابن رشيق محتازا للذوق الرفيع هو نفسه الذى أمكن النقاد من التعقيب على الأشعار العربية والتنقيب فيها عن أغاليط الشعراء، بقياس غريب على معان مثالية يستمدونها عادة من التراث. ومن هذا الاحتياز ما يقوله فى (العمدة) فى باب نفى الشئ بإيجابه:

«والمعيب من هذا الباب قول كثير يرثى عزة صاحبته: (طويل):

فهلا وقاك الموت من أنت زينه
ومن هو أسوأ منك دلا وأقبح؟

لأنه قد أوهم السامع أن لها دلا سيئا ولكن غيره أسوأ منه وأقبح، فكيف إن كان القبح راجعا عليها لا على دلها وليس هذا فى شئ من قوله تعالى: أصحاب الجنة يومئذ خير مستقرًا وأحسن مقيلا (الفرقان، الآية ٢٤) لأن هذا لا إشكال فيه»[٦].

وهذا المتلقى لا يكتفى بهذا التذوق الاستبدالى ـ إن صح التعبير ـ بل يتجاوزه إلى التأثير فى تجربة الأديب تأثيرا فعليا، فيواصل الإبداع الأول بثان يتحفز فيه بكل قوى التخيل والانفعال والثقافة. ونتوسل للتدليل على هذا التجاوز برؤية الفارابى للصورة الشعرية، فهى عنده أداة الخيال ووسيلته ومادته التى يمارس بها ومن خلالها فعاليته ونشاطه، ويتمكن المبدع بالصورة التى يتخيلها ـ حسب الفارابى أيضا ـ من أن يدفع بالمتلقى إلى إعادة التأمل فى واقعه من خلال رؤية شعرية لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة والطرافة والاستجابة لأنماط البلاغة التقليدية، وإنما من قدرتها على استفزاز الحساسية وتعميق الوعى[٧]؛ فالقصيدة ـ كما استتبت للفلاسفة العرب مع الفارابى ـ تقدم لمخيلة المتلقى جملة من الصور تستدعى من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة

تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور القصيدة، مما يفرض عليه حالة نفسية خاصة تجعله يقف ضد أو مع موضوع التخييل الشعرى، وبالتالى يسلك إزاءه سلوكا معينا. يقول الفارابى:

«الأقاويل (الشعرية هى) التى تستخدم فى مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شئ ما باستفزازه إليه واستدراجه نحوه (أو) تنهض بالسامع نحو فعل الشئ الذى خيل له فيه أمر ما، من طلب له أو هرب عنه أو كراهة له أو غير ذلك من الأفعال إساءة أو إحسانا سواء صدّق ما يخيل إليه من ذلك أم لا،كان الأمر فى الحقيقة على ما خيل أو لم يكن»[٨].

وعمل جابر عصفور على استجلاء هذه العلاقة التفاعلية بين الأديب والمتلقى، وذلك من خلال استقراء دقيق ومناقشة صارمة لحازم القرطاجنى، وانتهى إلى «أن كل عمل شعرى يعنى تواصلا بين المبدع والمتلقى... من خلال وسيط نوعى هو القصيدة»[٩]. لكن هذا التواصل بقى مصابا بعاهات تحول دون تحققه، وهذه العاهات لاحقة بطرفى العملية الشعرية المبدع والمتلقى:

«هناك أولا جدب فى عملية الإبداع بعد هذا الذى ران على قلوب شعراء المشرق المتأخرين وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مائتى سنة فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول ولا من ذهب مذاهبهم فى تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاد مواده التى يجب نحته منها فخرجوا بذلك عن مهيع (الطريق البيّن) الشعر ودخلوا فى محض التكلم»[١٠]، «وهناك ثانيا جدب فى عملية التذوق وضعف فى الاستجابة التى يخلقها المتلقى، وأهم من هذا كله المناخ المعادى للشعر والتيارات الفاعلة التى تنكر جدواه وهى تيارات وصلت بحازم إلى درجة بالغة من السخط»[١١].

على أن النظر فى هذا التلقى يؤدى إلى التساؤل عن ملاءمته أو عدمها لكل القراء؛ فقراءة أى نص تختلف مناهجها ونتائجها حسب اختلاف الأهداف المرتجاة منها، وهذا يدعو إلى المغامرة بتصنيف لأنواع القراءة:

فهناك القارئ العادى الذى يأتيه النص ولا يتحول هو إلى هذا النص. وهو قارئ غير محتاج إلى استعدادات مخصوصة خلال عملية التقبل، لأنه لا يطالب النص بفائدة أو متعة من نوع خاص.

وهناك القارئ المتميز، وهو لا يمثل جمهور القراء؛ فهو يسلط على النص نظرة معينة أو يتسلط عليه بمنهج أو بأدوات قراءة نافذة. فاللغوى مثلا يدرس اللفظ وانتظامه النحوى، وقد يجد فى ذلك متعته الخاصة، والفلسفى يستبطن السلامة أو المستويات المنطقية للخطاب، والبلاغى يعدد وينمط عناصر المزية الأدبية، والأصولى يصل العلاقة بين دلالات الألفاظ ومدلولاتها. ويتحول المتلقون بمختلف هذه المداخل إلى فهم النص إلى سلطات فكرية مختلفة تنتزع من الخطاب مكوناته فتؤول إلى مكونات مفصولة عن بعضها البعض، ومفصولة عن تجربة المبدع ذاته. وليس من الغريب إذ ذاك أن تصنف الأعمال الشعرية إلى واضح وغامض، وأن يعد هذا الغامض ناتجا عن موقف فنى له تبريره فى توجهه إلى الصنف الأعلى من القارئين[١٢].

وهناك القارئ الذى يمكن أن نصفه بالاجتماعى، وهو ذاك الذى يتقدم إلى النص حاملا معه لواءه الاجتماعى أو انتماءه الاجتماعى واقتناعاته الأخلاقية، فيستنطق من النص جملة من القيم الثابتة التى يمارسها أو يتطلع إليها. وقسط مهم من النقد الأدبى القديم قائم

على هذا النوع من استقراء النصوص الشعرية (تحديد قيم المدح من طرف الآمدى فى «الموازنة» - مقاييس العمود الشعرى عند ابن قتيبة وابن طباطبا).

ويصير الشاعر - داخل هذا التنوع القراءاتى الذى يبدع فيه - ملزما بالحذر فى كل خطوة يخطوها فى قصيدته. فالمعنى يجب أن يخضع لشروط فى التنميط، وكذلك الأمر بالنسبة إلى المبنى. يقول ابن رشيق القيروانى مزكيا هذا الخضوع:

«وقد قيل: لكل مقام مقال وشعر الشاعر لنفسه وفى مراده وأمور ذاته من مزح وغزل ومكاتبة ومجون وخمرية وما أشبه ذلك غير شعره فى قصائد الحفل التى يقوم بها بين السماطين: يقبل منه فى تلك الطرائق عفو كلامه وما لم يتكلف له بالا. ولا ألقى به، ولا يقبل منه فى هذه إلا ما كان محككا معاودا فيه النظر، جيدا لا غث فيه ولا ساقط ولا قلقا، وشعره للأمير والقائد غير شعره للوزير الكاتب، ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ما تقدم من هذه الأنواع»(١٣).

ويثبت عبد القاهر الجرجانى فضل القراءة المضنية فى إضافة المزية للشعر مبررا هذا الضنى بتبرير يمزج فيه بين نزعات النفس ومقتضيات الفن. يقول:

«ومن المركوز فى الطبع أن الشئ إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف... فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعانى كالجوهر فى الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه، فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة ويكون فى ذلك من أهل المعرفة»(١٤).

التلقى والتأويل:

هذا الاختلاف القائم بين القراء، أو بين مواقف التلقى ومستويات الفهم، يربك النقد؛ لأنه يضع مقاييسه فى مجال قد تتعرض فيه إلى التدمير الكامل. فتنوع مقاييس البلاغة والنقد بمذاهبه لا يمكن أن يلاحق تبدل المتلقين.

يقول نصر حامد أبو زيد:

«فالحقيقة التى يتضمنها العمل الفنى كمثيلتها فى الفلسفة والتاريخ حقيقة ليست ثابتة ولكنها تتغير من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر طبقا لتغيرات أفق التلقى وتجارب المتلقين»(١٥).

وعنيت سيميوطيقا الأدب بهذه الظاهرة، فأبرزت أن المجتمع المتكون من مجموعات من القراء المختلفين يظهر كجماع اتجاهات اجتماعية ثقافية اقتصادية إيديولوجية وكذلك مهنية، تؤثر فى النظام الأدبى لأنها جزء من الوعى الاجتماعى.

وينحاز التعامل مع النص الشعرى داخل هذا التجانس المعدوم بين القراء من تعامل مرجعى إلى تعامل تأويلى مفتقد للسكونية، لأن تأمل النص فيه خاضع لنزعات تجتذبها علائق لا حد عدديا لها. وانتبه بعض النقاد والبلاغيين القدامى إلى ضرورة تدخل التعامل التأويلى - بالمفهوم الذى أشرنا إليه - وعدوه لازمة من لوازم التلقى. يقول عبد القاهر الجرجانى:

«ثم إن ما طريقه التأويل يتفاوت تفاوتا شديدا فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه

ويعطى المقادة طوعا حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذى ليس من التأويل فى شئ، وهو ما ذكرته لك. ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج فى استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة»[١٦].

إن الإشكال الأساسى الذى يسئ الظن بالتأويل، والذى عبّر عنه عبد القاهر بالتفاوت الشديد فيه، جعل الأسلاف من المفسّرين واللغويين وعلماء الكلام والنقاد يحاولون تحديد صلاحياته حتى لا ينفرط النص المؤول بين الأصابع فيغدو خطابا مفتوحا على مطلق الأفهام. وتابع السيد أحمد عبد الغفور فى كتابه (ظاهرة التأويل وصلتها باللغة) محاولات العلماء للتصدى للتأويل. وقد قامت على رد الجموح أو الجنوح الذى اتسم به إلى اقتضاءات اللغة والبرهان، فكان أن رفضت التأويلات البعيدة بسبب تعلق أكثر جوانبها بالنصوص الشرعية. وعبر الظاهريون والحنابلة والخوارج عن رفضهم هذا، بكثير من الحدة أحيانا، بسبب التساهل الذى داخل فهم النصوص من طرف بعض الفرق الشيعية أو المتصوفة أو علماء اللغة فى مجال دروسهم النحوية، وهو تساهل نقرأه واضحاً عند ابن عربى مثلا فى قوله:

«إنى طالما تعهدت تلاوة القرآن وتدبرت معانيه بقوة الإيمان تنكشف لى تحت كل آية من المعانى ما يكل بوصفه لسانى، لا القدرة تفى بضبطها وإحصائها ولا القوة تصبر على نشرها وإنشائها»[١٧].

إن التدبر الصوفى لمعانى النص هو تدبر لا يضبطه تحديد ولا يبلغ إلى الكشف عنه إنشاد كلام، لأنه تدبر عاطفى موكول أمره إلى الإيمان. ومن هذا الباب اعتبر الصوفية أن الألفاظ لا تعدو أن تكون «رموزا وإشارات تحمل دلالات خاصة... وقد أدى بهم هذا الاعتقاد إلى تعدى الحدود اللفظية للكلمات»[١٨]. لكن هذا «التلبس العاطفى» الذى حاول أن ينفذ به صنف خاص من المتلقين إلى النصوص يرتد على بدئه عند أهل الأدب؛ وذلك من خلال الربط الواجب بين التذوق واللغة بما يثقلها من دلالات معجمية وأحكام إعرابية ووجوه بلاغية؛ إذ:

«لابد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل، وهو باب من العلم إذا أنت فتحته، اطّلعت منه على فوائد جليلة ومعان شريفة، ورأيت له أثرا فى الدين عظيما وفائدة جسيمة، ووجدته سببا إلى حسم كثير من الفساد فيما يعود إلى التنزيل وإصلاح أنواع من الخلل فيما يتعلق بالتأويل»[١٩].

وكانت دلائل التذوق الفنى عند النقاد القدامى والنتائج التى ترتبت عن التصريح بها دليلا آخر على انحباس التلقى بما له من كفاءات تأويلية داخل حدود معلومة.

شروط النقاد على المبدعين أو استنسار الإبداع:

ولعل أهم مظاهر هذا الاستنسار ما انتثر فى مصنفات الأدب والنقد القديمة من إشارات إلى المعنى المستحب، أو الكلمة المستحسنة أو التشبيه الأنسب والأبلغ، مما كان يعد تذوقا جماليا فى مبدئه وصار شرطا أو قاعدة إبداعية فى المنتهى. ونتابع استدلالا على ذلك الأمثلة الآتية:

«من ذلك أن طرفة بن العبد يعيب بعض الشعراء على كلمة صيعريّة (وهى العلامة توضع على عنق الجمل) لأنه وصف بها الناقة، والحال أنها صفة مخصصة للجمل. فقال للشاعر معرضا به: «استنوق الجمل».

والنابغة الذبيانى يعيب حسّانا بن ثابت على استعمال جفنات وأسياف فى موضع الفخر، لأنهـما كلمتان دالتان على القلة، ولا يصح أن تعبر عن كرم أو بطش فى الممدوح. والرسول يستحسن شعرا للبيد بن ربيعة لأنه كان فى تمجيد الخالق. وعمر بن الخطاب يحث على رواية ما عف من الشعر، وسكينة بنت الحسين تستطيب الشعر بقدر نبل العاطفة فيه إزاء المرأة. وابن عباس يطرب لشعر عمر بن أبى ربيعة غير مكترث بجرأته على الأخلاق القويمة. ويؤكد ابن رشيق هذه الشروط التى تنقاس بها جماليات القصيدة فى بابه الخاص بالمديح؛ حيث يسرد الصفات الحسنة التى يفضل أن يمدح بها الملوك أو الوزراء أو الكتاب أو القضاة أو قواد الجيش، فمن قوله فى شأن مدح الملوك:

«وسبيل الشاعر إذا مدح ملكا أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية، ويجتنب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل، فإن للملك سآمة وضجرا ربما عاب من أجلها ما لا يعاب وحرم من لا يريد حرمانه. ورأيت عمل البحترى إذا مدح الخليفة كيف يقل الأبيات ويبرز وجوه المعانى، فإذا مدح الكتاب عمل طاقته وبلغ مراده»[٢٠].

هذه الأحكام المختلفة السابق ذكرها أهلت، إذن، النقاد لأن ينتصبوا كالقضاة الفاصلين بين إبداع سوىّ وآخر غير سوى، ومعنى لائق وآخر شائن، ويستحيل الإبداع إذ ذاك إلى نشاط ترتهنه جملة من الشرائط والمقاييس تخوّل له البلوغ إلى الطرف المقابل للمبدع وهو المتلقى، ومن هذه الشرائط التى تابعنا:

- مناسبة المقال للمقام.
- الحث على الأخلاق القويمة.
- الإشادة بالدين.
- اللياقة فى الغزل دون الاستهتار.
- الإمتاع الفنى.

وكأننا بالمبدع - بهذه الشرائط - يبدع بناء على طلب القارئ بدلا من أن يبدع لحوافز باطنية ذاتية. وقد شعر أبو نواس - وهو من أوائل الشعراء الذين عملوا على الخلاص من ربقة القديم - بالخروج من هذا الحصار المضروب عليه فتذمر من ذلك قائلا:

دعـانى إلى وصف الطلول مسلط
يضيق لسانى أن أجور له أمرا
فسمعا أمير المؤمنين وطاعة
وإن كنت قد جشّمتنى مركبا وعرا.

ونلاحظ هذا التوجيه المسلط على الشعراء فى جملة من النصوص القديمة التى تشبه فى بعض صورها البيانات أو الأدلة المنهجية (Manifeste)، أو المرافعات القضائية، فى دفاعها عن الشعر من الشاعر الذى قد يجرؤ على تحطيم القيود التى استصنعها كبار الشعراء ومن هذه البيانات:

- قوانين ابن قتيبة فى مقدمة (الشعر والشعراء) وقدامة ابن جعفر فى (نقد الشعر).
- المقاييس الدقيقة التى شكلت (عيار الشعر) عند ابن طباطبا العلوى.
- تصنيفات الآمدى لمعانى المدح فى «موازنته» بين البحترى وأبى تمام.
- مواقف اللغويين ورواة الشعر من محاولات التحديث والتوليد الشعرى، سواء كان ذلك فى اللفظة أو تركيب الجملة أو الأوجه البلاغية المستحدثة.

ولعل رد الشاعر ابن مناذر على حماد الراوية كان الأبلغ تعبيرا عن شعور المبدعين بالاستئسار الفنى، أو

بالوقوع فى أسر الذوق الصفوى. فقد رد هذا الشاعر على نقد أبى عبيدة بقوله له:

«اتق الله واحكم بين شعرى وشعر عدى بن زيد، ولا تقل ذاك جاهلى وهذا إسلامى وذاك قديم وهذا محدث، فتحكم بين العصريين ولكن احكم بين الشعرين ودع العصبية»[٢١].

وهكذا كانت أذواق فئة قليلة من المتلقين فى عصر من عصور العربية سلطة فنية قوية متحكمة فى جماليات القصيدة شكلا ومضمونا، مما عدل بها عن مقاصد المبدع وهواجسه الفنية، بل هى تعطل لديه حرية الخلق وآفاق الإبداع، ويكفى تصفح سريع «للموازنة» الآمدى لاكتشاف الثقل الذى يسلّط على المبدع من عل. فما يقارب الخمسين صفحة منها عروض لا تنى للمعانى والصور الأكثر شيوعا فى القصيدة التقليدية، وكان منهجه فى هذه العروض أن يبدأ بذكر الصورة الواردة فى النسيب التقليدى، وأن يتبعها بما يليها من الصور عن الرحيل ووصف الناقة والمديح، وكان وجه المفاضلة بين الطائيين مقدار وفاء هذا أو ذاك فى الوفاء لهذه الصور. وهذا المنهج فى مقاربة الإبداع الشعرى مغيب لا محالة للوظيفة الشعرية للإبداع، لأنها تؤول بالشاعر إلى أن يستبدلها بأخرى منفتحة على القيم السائدة فى النقد ومنغلقة على ذات الشاعر المعنىّ.

مقاييس التلقى الصفوى:

وأوجب هذا الحصار النقدى أن يتسلح الأديب والقارئ كلاهما بزاد معرفى نوعى، أسهمت بعض المؤلفات القديمة فى توضيح عناصره وأسهبت فى تعديدها. ويمكن أن نسمى هذه العناصر أسرار الصنعة اقتداء بجابر عصفور، وهذه الأسرار هى الإكثار من الحفظ وفهم المحفوظ والاقتداء بالمحسّن من الشعر إذ:

«ينبغى للشاعر فى عصرنا - على قول ابن طباطبا - أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التى نبّه عليها وأمر بالتحرز منها ونهى عن استعمال نظائرها، ولا يضع فى نفسه أن الشعر موضع اضطرار وأنه يسلك سبيل من كان قبله ويحتج بالأبيات التى عيبت على قائلها فليس يقتدى بالمسيء وإنما الاقتداء بالمحسّن»[٢٢].

وكان الجاحظ أبعد فى التصريح عندما دعا فى كتابه (الحيوان) كل متوسم بالأدب شاعرا كان أو كاتبا أو قارئا إلى حفظ الأمثال والأشعار والاشتقاقات والأبنية، وإلى معرفة مواضع استعمالها وتأويلها فى كل موضع. والملكة الشعرية عند ابن رشيق لا تكتمل دون الأخذ من كل علم دينى أو لغوى أو عقلى، و«الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر ومعرفة الأخبار والتلمذة بمن فوقه من الشعراء»[٢٣]، ومعرفة معانى المدح والهجاء عند الأصمعى رهينة بمعرفة المناقب والمثالب التى اتصف بها السابقون أو استعدادها الشعراء[٢٤].

هذا المضمون الثقافى «الماضوىّ» أو «المستمد» من الرصيد الجمعى السابق للشاعر والواجب توفره عند المبدع، أفرز خاصية من خصائص المعنى وموقفا من مواقف التلقى، وهى خاصية السرق أو السرقة الشعرية وما تستوجبه من مناهج فى قراءة الشعر أو تلقيه، وتم بهذا التصور تحديد علاقة المعنى الحادث بالمعنى السابق، وصارت عملية التلقى بهذه المقاربة قائمة على استحسان المعنى، من حيث هو مبتدع أو محتذى به أو مقتبس أو مسبوق أو مشترك أو معاد. فوظيفة الشعر فى هذا الإطار لم تعد تعبيرا مطلقا وحرا وتلقائيا عن التجربة، وإنما توقفت عند استبطان الشعر القديم قصد استصفاء جيده وإثرائه، ومرة أخرى ينسحب الأديب صاحب الشأن

لينطق بالكلمة الفصل متلق ذو سلطة مهيمنة وفاعلة. هذا المتلقى هو عالم الشعر أو العالم بصناعة الشعر المنتسب إلى جهابذة الألفاظ ونقاد المعانى، على قول الجاحظ، وإلى أهل الأدب كما يسميهم ابن قتيبة، أو إلى أهل المعرفة والدراية بشهادة ابن رشيق. هؤلاء امتلكوا الجهاز الاصطلاحى الكافى الذى به يميزون الاختراع والإبداع والتوليد والسرق ففتحوا بذلك للمتلقين أبوابا جديدة للتذوق النقدى المحتكم إلى الثقافة الأدبية المشتركة بين الشاعر والمتلقى.

«فالمخترع من الشعر هو ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه، كقول امرئ القيس:

سمـوت إليهـا بعدمـا نام أهلهـا
سموّ حباب الماء حالا على حال

... وما زالت الشعراء تخترع إلى عصرنا هذا وتولّد غير أن ذلك قليل.... والتوليد أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر آخر تقدمه أو يزيد فيه زيادة، فذلك يسمى التوليد وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره ولا يقال له أيضا سرقة إذا كان ليس آخذا على وجهه»(٢٥).

ونتج عن حضور مفهوم السرقة مقياسا من مقاييس التلقى أن صار استحسان الشعر أو استهجانه متوقفا على علاقة الشاعر بمن سبقه؛ فالقاضى الجرجانى يعتبر السرق داء قديما، وهو عند الآمدى باب لا يعرى منه أحد من الشعراء إلا قليلهم ، والسرق عند ابن رشيق لايسلم أحد منه، وسارق الشعر عند الصاحب بن عبّاد يصفع مثلما أن سارق المال يقطع، أما أبو تمام فيفتخر لخلو شعره من ظاهرة السرق ويقول عن أشعاره:

منـزهـة عـن السـرق المورّى
مكرّمـة مـن المعنى المعـاد

وتوجه النقد الأدبى القديم بهذا التصور وجهة أخلاقية، صار فيها الشاعر ضحية التجريح واللائمة بقدر ما لقرائه من كفاءة فى تحديد مكانته بين الشعراء، لا على مستوى المعنى المعاد فقط، ولكن كذلك على مستوى التشبيه الذى يشتم فيه بعض التقليد أو المناسبة لتشبيه سابق.

هذه الرؤية «الجمالية» للشعر العربى القديم الصادر عن سلطة قراءة نافذة ومسلحة بثقافة أدبية وبلاغية موسوعية، وبمعرفة شاملة بالظروف الاجتماعية والسياسية التى يبدع فيها الشعراء. هذه السلطة النقدية الغالبة حولت المبدع إلى نمط لغوى وتعبيرى فاقد لكياناته العقلية والعاطفية، لأنه مدعوّ دوما إلى استخدامها لاسترضاء ذائقة تعد اللغة فيها مقياسا فنيا أصليا؛ وإذ ذاك لم يعد الشعر هو المقصود بالتلقى، فلا يعنى القارئ ما فيه من عمق تجربة وألم معاناة، وإنما صار الاهتمام موجها إلى الشاعر؛ تقاس مقدرته بمقاييس منسوبة إلى زمنية الخطاب أو وضعيته الاجتماعية وإمكاناته الثقافية وعلاقاته بأولى الأمر، فهو إذ ذاك متّبع أو متّبع مبالغ أو مغال جزل اللفظ مستقيمه أو مستكرهه وثقيله خفى المعنى وغامضه أو بيّنه وجليّه، وبهذا صار الشعر مفصولا عن صاحبه وملحقا بتاريخه، فصدق الشاعر كما يؤكد ابن طباطبا يتصل بتوافق التجربة الفردية للشاعر مع ما جاءت به تجارب البشر من قبله كأن:

«تودع الأشعار حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها أو يتضمن الشعر أشياء توحيها أحوال الزمان على اختلافه كما توجهها حوادثه على تصرفها»(٢٦).

وآل أمر الشعر العربى القديم إلى أن يؤدى – بهذه المقاربات التأويلية – جملة من الوظائف المحددة، شأنه فى ذلك شأن النصوص ذات المحتوى الإيديولوجى (نصوص

الوعظ والخطب السياسية)، فقدامة بن جعفر مثلا يوظف الشعر ليكون تطبيقا لمفهوم الخلق المثالى فى الفلسفة، وهو التوسط بين حالتى الإفراط والتفريط(٢٧)؛ فالسخاء حال وسطى بين نقيضين هما البخل والتبذير.. وكذلك الشجاعة والعفة والعدل هى حالات وسطى.

ويتحول هذا الموقف الأخلاقى عند قدامة إلى مقياس نقدى، فيصنف المعانى الشعرية وفق أغراض الأدب، مقدما قوائم مضبوطة أو أدلة يستصفى منها الشعراء صفات المدح والهجاء والرثاء والغزل، كما أنه يستحسن لدى الشاعر المعنى المدحى ما تعلق هذا المعنى بالصفات الذاتية للممدوح مما لم يستمده من خلقته أو محيطه أو آبائه. من ذلك أن المدح بالكرم أولى بالفقير منه بالغنى. والمدح بعراقة النسب لا يزيد صاحبه فضلا، والنسيب عنده هو «ذكر الشاعر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوال الهوى به معهن»(٢٨).

وينطلق قدامة بن جعفر من هذا المقياس الأخلاقى ليستحسن قول أبى صخر الهذلىّ فى النسيب:

أمـا والذى أبكى وأضـحـك والذى
أمـات وأحـيـا والذى أمـره الأمـرُ
لقـد كنت آتيـهـا وفى النفس هجـرها
بتـاتا لأخـرى الدهر مـا طلع الفـجـرُ
فـمـا هو إلا أن أراها فـجـاءة
فـأبهـت لا عُـرْفٌ لدى ولا نكرُ
وأنسى الذى قـد كنتُ فـيـه هجـرتهـا
كـمـا قد تُنسّى لبَّ شاربهـا الخمرُ(٢٩)

إن قدامة بن جعفر يستعين بهذا التذوق المخصوص للشعر ليؤسس نمطية فى التلقى يفرضها على الشعراء حتى يحسبوا لها حسابهم خلال إبداعهم، وهذه النمطية تسهم بلا شك فى تقويض جانب مهم من التراث الشعرى بأن تحكم عليه بالخروج عن السبيل السوى، فمن ذلك أن الوصف الجسدى للمرأة قبيح بالنسب، ووصف الممدوح بكثرة المال أو طلاقة المحيّا لا يزيد من صفاته شيئا، ووصف قبّة بأنها مطلية بالذهب أو الفضة غير مضيف لجمالها قدرا، وكذلك يبقى الهجاء بقبح الوجه أو ضآلة الجسم أو انعدام النسب شكلا من أشكال التهكم العارض.

يتبين من المتابعات السابقة أن عملية التذوق الفنى انفصلت عن المتلقين الذين يتعاملون تعاملا يكاد يكون يوميا مع الإبداعات الفنية؛ فالإبداع ظاهرة أو حادثة تنشأ مع الزمن، وصارت عملية فاقدة لزمنيتها وحيويتها وتبدلها، فهى أشبه ما تكون خاضعة لقوانين سرمدية مفروضة على كل القراء كما هى مطلوبة من كل المبدعين. فالمعنى الأدبى يجب أن يكون مخزونا ثقافيا مشتركا ليستتب الرضا عليه، كما أن المسبوق إليه مستهجن وموصوف بالسرق، على أن ذلك لا يمنع من أن لايتجرأ فيه الشاعر بأن لا يحتذى مذاهب القدامى، أو بأن يخالف فيه بين المقام والمقال إلخ...

هذه الخصائص «التلقياتية» يمكن أن تعوضها أخرى لا شك، وتصنيفها وتنميطها من طرف السلطة النقدية والبلاغية العربية لا يعدو أن يكون قراءة ما للقضية أو ـ إن شئنا ـ موقفا من القراءة خاصا، والاختلاف بين هذه الخصائص وغيرها أمر يعد فى حسباننا عادياً، لأن التعامل فيه مع النص الأدبى قائم على التأويل، وأية قراءة تأويلية نقدية تدعى لنفسها الاتساق، وهى فى جوهرها شكل من أشكال التذوق؟ لكن الإشكال يكمن فى حرص النقاد على تعميم نظرتهم على القراء الآخرين، ولاعجب من ذلك؛ فالأدب العربى نزع ـ فيما غلب عليه وفى أكثر تجلياته ـ إلى التوجه إلى فئة خاصة من المتلقين، تمثلت فى الصفوة السياسية والعلمية.

إمكانات تلق متحرّر:

هذا الاستلاب الذى عاناه التلقى فى الرؤية النقدية القديمة يلزمنا تداركه قصد قراءة النص الأدبى قراءة جديدة، دعامتها الإحساس المرهف بالجمال والصدق فى الأحاسيس. فمهما كان التقعيد قادرا على الإحاطة بالمختلف وتقريبه إلى الائتلاف؛ فقدرته لا يمكن أن تسيطر على الثراء اللامتناهى لأحاسيس المبدعين وردود فعل المتلقين. وإذا خضعت اللغة للتصنيف الصوتى والصيغى والنحوى وحتى البلاغى، أو استجابت لقوانين اللسانيات، فإن المعنى ألطف من أن ينضوى فى أنماط مقررة. ودليل ذلك أن أدبية النص تستمد مقوماتها من الانزياح عن هذه الأنماط، والمعنى عندما يتلبس شكله الفنى ويصدر عن مبدعه أو يصل إلى قارئه يستحيل إلى كائن يحيا بالانفعالات المتبادلة بين هذا المبدع وهذا القارئ فى جدلية لا تنى. هذا المعنى ينتمى إلى أصول لاحصر لها؛ إنه يتكون من كل الثقافات والأديان وطرق التفكير والعادات والقيم الأخلاقية ومباهج الحياة ومآسيها ونزعات المخاطبين وتطلعاتهم.. فكأننا بهذا المعنى فلك سابح فى الفضاء اللامتناهى، بل هو أكثر تحررا لأنه لايتابع خطا معينا بل يتجه حيث شاء، ولا أحد يتحكم فى وجهته لأنه يستجيب لجدلية داخلية لها تبريراتها داخل رحابة المجال الإبداعى وحرية التلقى. إذ ذاك قد يصح للنقد أن يتناول النص الأدبى لاستكشاف جمالياته الخفية، ولكن لا نظنه مؤهّلا لتحويل هذا النص إلى مجموعة من الأنماط اللغوية والبلاغية بتحديد قواميس دلالية وقوانين لياقة مع القراء له، فطبيعة النص الأدبى تستدعى من الناقد ملاحقة له غير ذات اكتفاء، فالنص يتجدد، وإذ يتجدد فالقراءة والتذوق يتبدلان، وكم هو رحب هذا التجدد الذى يمتلكه النص. والإنسانية ـ كما قال نعيمة ـ «لم تعرف بعد من تيسّر له أن يسكب كل فكره أو يجسّم كل عاطفته فى كلام أو خطوط أو ألوان أو ألحان»[٣٠]. ولهذا، فإن النص وائل دائما إلى القارئ المتلقى يتصرف فيه بقدر الطاقة على الاستبطان والإثراء، مما يجعل هذا القارئ طرفا مكملا لمعاناة الأديب.

ـ فالأديب لا يقدر أن يستهين بالقارئ فيقول له ما قال أبو تمام:

«علينا أن نقول وعليكم أن تفهموا، فالإيضاح والإغماض والزينة والإلغاز والاقتباس والتضمين ما هى إلا جماليات تتبدل من عصر إلى آخر ومن غرض إلى غرض، فليس لنا مثلا أن نتهم السابقين بفساد الذوق إذا استحسنوا هم فى عصرهم ما لم نستحسنه اليوم».

ـ والقارئ لا يكاد يلامس العمل الأدبى حتى ينبرى له بكل أحاسيسه وأفكاره وأرصدته الثقافية وتجاربه الذاتية، فيصير هذا القارئ بالضرورة مستقبلا تمتزج فيه جماليات تلق متراكمة، لا نكاد نميز فيها الإعجاب من المتعة والرفض من الحذر، كما يصير هذا القارئ مستعدًا لمواصلة هذا العمل الأدبى بإبداع ثان جلى أو خفى، يتمكن من أن يستفرغ فيه بواطن ذاته.

الهوامش:

(١) ابن طباطبا العلوى، **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٥، ص ٤١.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٢.

(٤) **جمالية التلقى** (Rezeptionsas thetik/ **Esthetique de la Reception**).

رؤية أو موقف فى التذوق الفنى نشأت بألمانيا وبالتحديد فى مدينة كنستانس، (Constance) واعتمدت فى تشكلها على النظريات اللسانية وخاصة منها نظريات حلقة براغ (Cercle de Prague) لتؤكد أن العمل الفنى يتغير جماليا بتغير أصناف تلقيه وآفاقها. وتطورت هذه الرؤية لتتحول إلى مدرسة مع الناقد هانس روبيرياوس Hans)

(Robert Yauss الذى أثار بآرائه عددا من المناقشات حول أنواع العلاقات الممكنة بين الأثر وقرائه وله كتاب: من أجل جمالية فى التلقى Pour une Esthetique de Reception) نشر مترجما إلى الفرنسية سنة ١٩٧٢ .

(٥) ابن رشيق القيروانى، **العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، القاهرة ١٩٧٢، ج ١، ص ١١٧ .

(٦) المصدر السابق، ج ٢، ص ١٨٢ .

(٧) أبو نصر الفارابى، **إحصاء العلوم**، مركز الإنماء العربى، ١٩٩١، ص ١٩ .

(٨) المصدر السابق، ص ١٩ .

(٩) جابر عصفور، **مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى**، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٣، ص ١٨٧ .

(١٠) المصدر السابق، ص ١٨٨ نقلا عن **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦، تونس، ص ١٠ .

(١١) **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص ص ١٢٤ – ١٢٥ .

(١٢) المصدر السابق، ص ١٧٥ – ١٧٦ .

(١٣) **العمدة**. ج ١، ص ١٨٩ .

(١٤) عبد القاهر الجرجانى، **أسرار البلاغة فى علم البيان**، تحقيق هـ. رتر، مطبعة وزارة المعارف، إسطانبول ١٩٥٤ ص ص ١٢٦–١٢٨ .

(١٥) نصر أبو زيد، مقال **الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص**، مجلة «فصول»، المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل ١٩٨١، ص ١٥٤ .

(١٦) **أسرار البلاغة** .

(١٧) سيد أحمد عبد الغفور، **ظاهرة التأويل وصلتها باللغة**، دار المعارف الجامعية بالإسكندرية، ١٩٨٠، ص ٥٢، نقلا عن محيى الدين بن عربى، **تفسير القرآن**، المقدمة ص ٤ . المكتبة العصرية ببيروت، بيروت، ١٩٧٣ .

(١٨) المصدر السابق، ص ٥٤ .

(١٩) عبد القاهر الجرجانى، **دلائل الإعجاز فى علم المعانى**، تصحيح محمد رشيد رضا، ط/ المنار، القاهرة، ١٣٦٦ هـ، ص ص ٣٣ – ٣٤ .

(٢٠) **العمدة**، ج ٢، ص ١٢٨ .

(٢١) أبو الفرج الأصفهانى، **كتاب الأغانى**، ط. دار الثقافة ببيروت، المجلد الثامن عشر، ص ١٠٨ .

(٢٢) **عيار الشعر**، ص ٦ .

(٢٣) الجاحظ، **كتاب الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط ٢، القاهرة ١٩٦٢ .

(٢٤) المصدر السابق.

(٢٥) **العمدة**: ج ١، ص ص ٢٦٢ ـ ٢٦٣ .

(٢٦) **مفهوم الشعر**، ص ٤١، نقلا عن **عيار الشعر**، ص ص ١٢٠ – ١٢١ .

(٢٧) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، الطبعة الثالثة، الخانجى بالقاهرة، ص ١٢٣ وما بعدها.

(٢٨) المصدر السابق، ص ١٢٣ .

(٢٩) المصدر السابق، ص ١٢ .

(٣٠) **الغربال**، صادر ١٩٨٠، ص ١١٢ .

مبحث الحذف والذكر
في البلاغة العربية
في ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة

نوال الإبراهيم*

اتصلت دراسة الأدب وطرق نقده وتحليله بصورة متزايدة ـ في العقود الأخيرة ـ بدراسة اللغة ومستوياتها ووظائفها وطاقاتها التوصيلية والتعبيرية، وصارت دراسة «الأسلوب» نتيجة لهذه الصلة بين الدراسة اللغوية والدراسة الأدبية. وتتجه «الأسلوبية» في زمننا هذا إلى أن تكون علماً لدرس الأدب ونقده على أساس مما توصل إليه العلماء في درس اللغة. والملاحظ في السنوات الأخيرة أن بعض الدارسين العرب في مجالات الدراسات النقدية والأدبية قد اتجهوا هذه الوجهة الحديثة، واتصلوا بدوائرها وأعمالها ودراساتها، ونقلوا شيئاً من كل ذلك ـ معرفين ومترجمين ـ إلى اللغة العربية، واصطنعوا في أعمالهم هم المناهج نفسها والإجراءات نفسها التي اصطنعت في البيئات الدراسية الأصلية. ورأى هؤلاء الدارسون العرب أن المشاركة العربية الأصيلة في هذه الدراسات العصرية لابد أن تقوم على دراسة الأدب العربي قديمه وحديثه، في ضوء طبيعة اللغة العربية نفسها وما تعنيه هذه الطبيعة من مكونات وعناصر وقواعد في التوصيل والتعبير، فعندهم أن (علم الأساليب العربي) لابد أن تكون أسسه قائمة على دراسة أدب العرب من خلال الكشف عن تلك الأسس في التقاء التراث اللغوي والبلاغي والنقدي عند العرب أنفسهم في ضوء مناهج العلوم الحديثة.

وتهدف دراستنا هذه إلى السير في هذا السبيل الذي أشرنا إليه، فسنقف عند وجوه «الحذف والذكر»، عارضين المادة البلاغية العربية القديمة، في إطار التراث اللغوي والنقدي العربي، وفي ضوء من معطيات الدراسات اللغوية والنقدية والأسلوبية المعاصرة.

* جامعة الكويت ، كلية الآداب ـ قسم اللغة العربية.

وتقوم هذه الدراسات المعاصرة على أن لغة الأدب هى اللغة المصطنعة فى غير الأدب من وجوه الاتصال والتعبير البشرى، غير أن الأدب يستخدم هذه اللغة «العادية» بطرق خاصة، يمكن تسميتها «المستوى الأدبى» للغة. وعلى ذلك، فإن المستوى الفنى أو الأدبى للغة يتحدد عندما تحدد الدراسة الطرق الخاصة التى اصطنعها الكاتب أو الشاعر فى استخداماته اللغوية. ولا تقتصر الطرق الخاصة التى يتوسل بها الكاتب والشاعر، والتى تمثل المستوى الفنى أو الأدبى، على جوانب التركيب من تقديم وتأخير وحذف وذكر وفصل ووصل.. إلخ، كما أنها لا تقتصر على جوانب الدلالة فى الاستخدامات المجازية من تشبيهات واستعارات، وإنما تقوم هذه الطرق الخاصة على التعامل مع كل مكونات اللغة من تكوينات صوتية وصرفية وتركيبية. فاللغة ـ فى المستويين العادى والفنى ـ منظومة تبدأ من التأليف بين الأصوات لتكوين الوحدات الصرفية التى تتكون بها المفردات، وهذه المفردات تنتظم بدورها فى تأليف يوحد الجمل والعبارات. ذلك أن تحديد أوصاف الأصوات ووظائفها وكيفيات تآلفها يحدد من ثمة أدوارها فى خلق المستوى الفنى للتعبير من ناحية الإيقاع وغيره. كذلك يقوم التكوين الصرفى على تحديد ما يجرى على صيغ المفردات من تغيرات فى بنية المفردة ودلالتها، ويقوم التركيب بتحديد القواعد التى تفسر بنية الجملة وبتحديد الضوابط والعلاقات بين أجزائها. وعلى ذلك كله، فإن العلوم اللغوية أصبحت مرتكزات لعالم الأسلوبيات ولناقد الأدب؛ بحيث يبدأ بها كل منهما ليؤسس عليها عمله الأسلوبى النقدى الذى يهدف إلى تحديد الطرق الخاصة التى أشرنا إليها. فعلم دراسة الأصوات Phonetics يحدد للأسلوبى وللناقد البنية الصوتية، وعلم التصريف Morphology يحدد له بنى الصيغ، وعلم النحو Syntax يحدد بنى التراكيب Structures.

لقد تقدمت هذه الدراسات الحديثة، فى العقود الأخيرة، تقدماً عظيماً؛ بحيث درست اللغة ـ بمستوييها العادى والأدبى ـ بمناهج وإجراءات علمية دقيقة، واستخدم العلماء فى هذه الدراسة الإحصاءات والمعامل، ووصلت العلوم اللغوية التى أشرنا إليها فى الفقرة السابقة إلى نتائج دقيقة. من ناحية أن اللغة ظاهرة صوتية، ركز العلماء على الأصوات التى تميز لغة من غيرها، وذلك أن اللغة ـ أية لغة ـ تتكون من مجموعة من الوحدات الصوتية تتألف منها مفردات هذه اللغة. وتوسل العلماء بالأجهزة الحساسة الدقيقة لرصد أعضاء النطق وهى تؤدى الصوت، بغية تحديد الأصوات وصفاتها، ثم توسع التحليل الفونولوجى فتناول وظائف الأصوات وأنظمتها، ثم تشكلها فى مقاطع تكون أشكالاً Forms أو صيغاً. ويأتى التحليل المورفولوجى Morphological analysis ليحدد بنية الصيغة أى ليحدد كيفية انتظام الأصوات فى تأليف هذه البنية «الصيغية» أو الصرفية. وأخيراً يأتى التحليل التركيبى ليحدد العلاقات التى ظهرت بين بنى الصيغ «المفردات» حتى تآلفت فى تركيب أو تراكيب، وليحدد «النَّظم» الذى جرى بين تلك المفردات و«النُّظم» التى ساعدت فى ترتيبها وتآلفها فى تراكيب أو جمل.

ويختلف علماء اللغة فى أمرين، يلقيان بآثارهما على علماء الأسلوبية: أما الأمر الأول، فيتصل بتوالى عناصر التحليل اللغوى؛ ذلك أن بعض هؤلاء العلماء يرى أن هذا التحليل اللغوى يبدأ بالمستوى الصوتى، ويمر بمستوى بنى الصيغ، لينتهى بالبنى التركيبية. بينما يرى البعض الآخر من هؤلاء العلماء أن هذا التحليل يبدأ ببنية التركيب لينتهى بالبنية الصوتية، ماراً ببنية الصيغة. وعلى الأساس الأخير بنى سيبويه ـ أول من صنف فى «علم العربية» ـ «الكتاب»، وعليه أيضاً كان تصور نوام تشومسكى Chomsky العالم المعاصر. وأما الأمر الثانى فهو حول دور «المعنى» فى تحديد البنى الصوتية والصرفية والتركيبية. وفى هذا الأمر الثانى، نقدت مدرسة تشومسكى غيرها من المدارس التى لا تقرن المعانى Meanings بأشكالها و تراكيبها ، وذهبت هذه المدرسة

إلى أن عدم الاقتران هذا كأنه ذكر للسفينة وإغفال للبحر، وأكدت هذه المدرسة - مدرسة تشومسكى التحويلية - على أن اللغة نشاط حامل لمعنى Meaningful activity (١). لكن هذين الأمرين، وإن كانا أساسيين لدى عالم اللغة، فإنهما يتخذان صورتين مختلفتين عند الأسلوبى والناقد الأدبى. فالأمر الأول - المتصل بترتيب مستويات التحليل - يحدد منهج الأسلوبى والناقد فى دراسته العمل الأدبى، والمهم لدى هذا الأسلوبى والناقد أن يظهر تفاعل هذه المستويات الثلاثة فى إيجاد البنية الكلية للعمل الأدبى المدروس. وفيما يتصل بالأمر الثانى، فإن «المعنى» فى المستوى اللغوى العادى ذى الطبيعة الإيصالية الإعلامية، يختلف تماماً عنه فى المستوى اللغوى الفنى ذى الطبيعة الإشارية (٢).

ويمكن أن يكون ابن خلدون قريباً من هذا الفهم عندما عرض للبيان - وهو اسم قديم جامع لعلوم الدراسة الأدبية من بلاغة وغيرها - فى قوله:

«هذا العلم حادث فى الملة بعد علم العربية واللغة وهو من العلوم اللسانية لأنه متعلق بالألفاظ وما تفيده ويقصد بها الدلالة عليه من المعانى. وذلك أن الأمور التى يقصد المتكلم بها إفادة السامع من كلامه هى إما تصور مفردات تسند ويسند إليها ويفضى بعضها إلى بعض، والدالة على هذه هى المفردات من الأسماء والأفعال والحروف. وإما تمييز المسندات من المسند إليها والأزمنة. ويدل عليها بتغير الحركات من الإعراب وأبنية الكلمات، وهذه كلها هى صناعة النحو. ويبقى من الأمور المكتنفة بالواقعات المحتاجة للدلالة أحوال المتخاطبين أو الفاعلين وما يقتضيه حال الفعل وهو محتاج إلى الدلالة عليه لأنه من تمام الإفادة. وإذا حصلت للمتكلم فقد بلغ غاية الإفادة فى كلامه، وإذا لم يشتمل على شئ منها فليس من جنس كلام العرب، فإن كلامهم واسع ولكل مقام عندهم مقال يختص به بعد كمال الإعراب والإبانة... وهذه كلها دلالة زائدة على دلالة الألفاظ من المفرد والمركب، وإنما هى هيئات وأحوال الواقعات، فجعلت للدلالة عليها أحوال وهيئات فى الألفاظ، كل بحسب ما يقتضيه مقامه فاشتمل هذا العلم المسمى بالبيان على البحث عن هذه الدلالة التى للهيئات والأحوال والمقامات»(٣).

وستبدو معالجة هذين الأمرين فى تقسيمنا لهذا «الحذف والذكر» فى ضوء عمل الأسلوبى وناقد الأدب.

البنية الصوتية :

كانت دراسة الصوت فى اللغة العربية أسبق مجالات الاهتمام بهذه اللغة. ذلك أن العناية بقراءة القرآن الكريم وتلاوته وتجويده قد دفعت - منذ الصدر الأول المبكر للإسلام - إلى ضرورة معرفة طبيعة الأصوات ومخارجها وصفاتها ووظائفها. ولهذا، كان قراء القرآن الكريم وأصحاب علم تجويده أسبق من اللغويين والنحاة والبلاغيين فى هذا المضمار، فقد ظهر أعلام من الصحابة والتابعين فى الإقراء والتجويد وضبط القراءة ومعرفة مواضع الوقف والابتداء، وعرف أن من تمام معرفة القرآن معرفة الوقف والابتداء(٤). واتصلت دراسة الصوت فى بيئات أصحاب الإقراء والتلاوة والتجويد، وانضم إليهم - منذ منتصف القرن الهجرى الثانى - أصحاب اللغة والنحو والبلاغة وغيرهم من علماء العربية. وعرف (الكتاب) لسيبويه بأنه أول كتاب فى النحو العربى، وهو كذلك، لكنه فى الوقت نفسه أول كتاب فى «علم العربية» عامة؛ إذ هو يضم الأصول الأولى لعلوم الصوت والتصريف والنحو والبلاغة، قبل أن تستقل هذه العلوم بعد القرن الثانى. ويهم فيما نحن بصدده أن سيبويه قد أفرد مواضع ظاهرة من كتابه لدراسة الصوت

اللغـوى، وأورد فى هذه المواضع مـا أخذه عن أسـتـاذه الخليل بن أحمد الفراهيدى فى الأصوات. وبدت أقوال الخليل وتلميذه سيبويه فى الصوت على قدر واضح من العمق والاكتمال لما استندت عليه من جهد سبقهما، وهو جهد أصحاب الإقراء والتلاوة والتجويد كما سلف القـول. والمطلع على (الكتـاب) يرى بيـسـر استـخـدام صاحبه المصطلحات التى وضعها علماء قراءة القرآن الكريم، من مثل الإمالة والتفخيم والغنة وغيرها. غير أن للخليل وسيبويه فى (الكتاب) أصالتهما ونبوغهما. ذلك أن تحديد مـخـارج الحـروف ـ ولحـروف العـربيـة فى (الكتاب) ستة عشر مخرجاً ـ قد ورثه العلماء المهتمون بالصـوت اللغوى وعـاش بينهم إلى العـصـر الحـديث: ولحروف العربية ستة عشر مخرجاً، فللحلق منها ثلاثة ... ومن الخياشيم مخرج النون الخفيفة ...[٥]. كذلك حدد الكتـاب صـفـات الحروف، فـمـيـز كل الحروف وجعلها بين مجهور ومهموس وشديد ورخو ومنحرف ولين ... إلخ، وذكر أنه قد ميز هذه الصفات باعتبارها أساساً ومدخلا إلى معرفة «الإدغام» وما يحسن فيه وما لايجوز:

«وإنما وصـفـت لك حـروف المعـجم بهـذه الصفات لتعرف ما يحسن فيه الإدغام وما يجوز فيه، وما لا يحسن فيه ذلك ولا يجوز فيه، وما تبدله استثقالاً كما تدغم، وما تخفيه وهو بزنة المتحرك»[٦].

فـإذا كـان أصـحـاب الإقـراء وتجـويد القـرآن الكريم وتلاوته قـد وضـعـوا الأسس الأولى لدراسة الصـوت فى اللغة العربية، فإن (الكتاب) ـ بما ضمه من آراء الخليل وسـيـبـويه فى الصـوت ـ قـد جـعل تلك الأسس الأولى أصولاً علمية نمت وتطورت وامتدت فى أعمال العلماء بعد ذلك.

وانـتـهـى كل هذا الاهـتـمـام والعناية بالصـوت إلى خصائص ونتائج بقيت فى علوم اللغة العربية، وأصبحت الآن من الأسس التى يلتـفـت إليـهـا الأسلوبيـون والنقـاد العرب المحدثون؛ إذ هى بعض ما يقام عليه علم أسلوب عربى. ولما كـان بحثنا هذا يقف فـحـسـب عند جـانب واحد، وهو مسألة «الحذف والذكر» فى ضوء المعايير الأسلوبية العصرية، فإننا قد وجدنا مادة لغوية غزيرة فى هذا المضمار، فمنذ وقت مبكر ميز اللغويون العرب ـ وهم يدرسون الصوت اللغوى ـ ما يعترى الحروف من زيادة وحـذف، ودور ذلك فى الوجوه الإيصـاليـة والتـعـبـيـرية المختلفة من تحديد للمعنى وتقويته وتأكيده، إلى إحداث ألوان من التنبيه والإيقاع، إلى غير ذلك. وفى (مجاز القرآن) لأبى عبيدة معمر بن المثنى (المتوفى سنة ٢١٠ هـ) تفـسـيـرات لغوية للقرآن الكريم، ونرى أبا عـبـيـدة يلتفت فى هذه التـفـسـيـرات إلى دقائق ووجوه أسلوبية واضـحـة، ومن بينهـا التـفـاته إلى الزيادة فى الحـروف وغرضها ووظيفتها التعبيرية. وفى تفسيره اللغوى للآية الكريمة: «فإذا جاءتهم الحسنة قالوا لنا هذه، وإن تصبهم سيئة يطيروا بموسى ومن معه، ألا إنما طائرهم عند الله ولكن أكثرهم لا يعلمون»[٧] يحدد وظيـفـة زيادة «ألا» على هذا النحـو: «... مـجـازه: إنما طائرهم، وتزاد ألا للتنبـيـه والتـوكـيـد، ومـجـاز طائرهم: حظهم ونصيبهم»[٨]. وأما سيبويه ـ وهو المؤسس ـ فيفيض فى معالجـة البيئة الصـوتية التى تضـم الحروف الهجائية (أ ـ ب ـ ت ... إلخ)، والحروف النحوية (من ـ إلى ـ فى ـ عن ... إلخ) جميعاً، مبيناً ـ فيما نحن بسبيله من ظاهرة الحذف والذكر ـ أثر الزيادة والحذف فى إقامة الكلام العادى والبليغ على السواء.

يرى سيبويه عن زيادة «ما» فى الآية الكريمة: «فبما نقضهم ميثاقهم وكفرهم بآيات الله وقتلهم الأنبياء بغير

حق وقولهم قلوبنا غلف بل طبع الله عليها بكفرهم فلا يؤمنون إلا قليلا»[٩]، أن «ما» زيدت للتوكيد:

«... وأما قوله عز وجل (فبما نقضهم ميثاقهم)، فإنما جاء لأنه ليس لـ (ما) معنى سوى ما كان قبل أن تجئ إلا للتوكيد، فمن ثم جاز ذلك إذ لم ترد به أكثر من هذا...»[١٠].

وربما طالت وقفة سيبويه عند حرف بعينه حتى يستوفى كل وجوه استخداماته، ويهمنا من هذه الاستخدامات الحذف والذكر وأثرهما فى الكلام ومعناه. ومن الأحرف التى حظيت بطول وقوف من سيبويه الحرف السابق ـ «ما» ـ فقد يكون للنفى فى مثل: ما يفعل. ويكون بمنزلة «ليس» فى المعنى، تقول: عبدالله منطلق، فتقول: ما عبدالله منطلق ومنطلقاً، فتنفى بهذا اللفظ كما تقول: ليس عبدالله منطلقاً. ويكون هذا الحرف للتوكيد كما سلف فى الآية الكريمة، وكما فى مثل قولك: متى ما تأتنى آتك، وقولك: غضبت من غير ما جرم، وفى قول الله عز وجل «فبما نقضهم ميثاقهم» جاءت «ما» للتوكيد، لأنها لم تحدث إذ جاءت شيئا لم يكن قبل أن تجيء من العمل، وهى توكيد للكلام. وقد تغير «ما» الحرف حتى يصير يعمل لمجيئها غير عمله الذى كان قبل أن تجئ، فالزيادة هنا ـ عند سيبويه ـ لوظيفة جديدة، مثل: إنما، وكأنما، ولعلما. فعندما دخلت «ما» جعلت هذه الحروف بمنزلة حروف الابتداء. ومن ذلك كذلك زيادة «ما» على «حيث»؛ حيث تأتى هذه الزيادة بوظيفة جديدة ومعنى جديد، إذ إن «حيثما» صارت لمجئ «ما» بمنزلة: أين[١١]. ومن جهة أداء وظيفة لغوية وبلاغية، يلفت سيبويه النظر إلى أن حرف الكاف «ك» يجئ زائداً بمعنى «مثل»، وذلك للمبالغة والتشبيه، ومثل ذلك: أنت كعبد الله، أى أنت فى حال كعبد الله: إلا أن ناساً من العرب إذا اضطروا فى الشعر جعلوها بمنزلة مثل. قال الراجز، وهو حميد الأرقط:

«فصيروا مثل كعصفٍ مأكول»[١٢].

وبلغ بحث البنية الصوتية لدى علماء العربية درجة عالية من الاستواء والنضج فى القرن الرابع الهجرى. فراقب هؤلاء العلماء أجهزة النطق البشرى وأعضاءه وهى تقوم بوظيفة إحداث الصوت، ولم يعتمد هؤلاء العلماء العرب القدماء فى هذا الأمر على ما يعتمد عليه العلماء المعاصرون من آلات دقيقة ومعامل متطورة، وإنما اعتمدوا على تجاربهم الشخصية وخبراتهم وملاحظاتهم، وأتوا فى ذلك بأوصاف وتحديدات لا تزال باقية مفيدة. بل إن ابن جنى، أبوالفتح عثمان (المتوفى سنة ٣٩٢ هـ)، لم يكتف بالوصف الدقيق للصوت اللغوى وطريقة أجهزة النطق البشرية فى إحداثه، بل وازن بين الأصوات اللغوية والأصوات الموسيقية، كما وازن بين أجهزة النطق البشرية فى أدائها للصوت اللغوى، والأجهزة والآلات الموسيقية فى إحداثها وأدائها للصوت الموسيقى. وكان عمل ابن جنى فى هذا الشأن، وفى غيره من جوانب دراسة الأصوات اللغوية، أساساً قوياً لعلم الأصوات فى اللغة خاصة، ولعلم «الصوت» مطلقاً. يقول فى تلك الموازنة التى أشرنا إليها:

«... ولأجل ما ذكرنا من اختلاف الأجراس فى حروف المعجم باختلاف مقاطعها، التى هى أسباب تباين أصدائها ما شبه بعضهم الحلق والفم بالناى. فإن الصوت يخرج فيه مستطيلا أملس ساذجاً كما يجرى الصوت فى الألف غفلاً بغير صنعة، فإذا وضع الزامر أنامله على خروق الناى المنسوقة وراوح بين أنامله اختلفت الأصوات، وسمع لكل خرق منها صوت لا يشبه صاحبه، فكذلك إذا قطع الصوت فى الحلق والفم باعتماد على

جهات مختلفة كان سبب استماعنا هذه الأصوات المختلفة. ونظير ذلك أيضا وتر العود، فإن الضارب إذا ضربه وهو مرسل، سمعت له صوتاً، فإن حصر آخر الوتر ببعض أصابع يسراه أدى صوتاً آخر، فإن أدناها قليلاً سمعت غير الاثنين، ثم كذلك كلما أدنى إصبعه من أول الوتر تشكلت لك أصداء مختلفة، إلا أن الصوت الذى يؤديه الوتر غفلاً غير محصور، تجده بالإضافة إلى ما أداه وهو مضغوط محصور، أملس مهتزاً، ويختلف ذلك بقدر قوة الوتر وصلابته وضعفه ورخاوته. فالوتر فى هذا التمثيل كالحلق، والخفقة بالمضراب عليه كأول الصوت من أقصى الحلق وجريان الصوت فيه غفلاً غير محصور كجريان الصوت فى الألف الساكنة، وما يعترضه من الضغط والحصر بالأصابع كالذى يعرض للصوت فى مخارج الحروف من المقاطع، واختلاف الأصوات هناك كاختلافها هنا. وإنما أردنا بهذا التمثيل الإصابة والتقريب، وإن لم يكن هذا الفن مما لنا ولا لهذا الكتاب به تعلق، ولكن هذا القبيل من هذا العلم، أعنى علم الأصوات والحروف، له تعلق ومشاركة للموسيقى، لما فيه من صنعة الأصوات والنغم...»[١٣].

وكان الخليل بن أحمد الفراهيدى قد وضع مصطلح أو عبارة «ذوق الحروف» وهو يصف الحروف ويحدد مخارجها[١٤]. وحافظ ابن جنى على مصطلح الخليل وسار به إلى مدى بعيد من التوصيف والتحديد والتدقيق. فكان طريق تحديد المخرج لدى الخليل أن يؤتى بالحرف المقصود منطوقاً بعد همزة، أما ابن جنى فيمضى إلى مزيد من الضبط:

«... وسبيلك إذا أردت اعتبار صدى الحرف أن تأتى به ساكناً لا متحركاً، لأن الحركة تقلق الحرف عن موضعه ومستقره وتجتذبه إلى جهة الحرف التى هى بعضه ثم تدخل عليه همزة الوصل مكسورة من قبله لأن الساكن لا يمكن الابتداء به فتقول: إك . إق. إج . وكذلك سائر الحروف. إلا أن بعض الحروف أشد حصراً للصوت من بعضها. ألا تراك تقول فى الدال والطاء واللام: إد. إط . إل . ولا تجد للصوت منفذاً هناك. ثم تقول: إص . إس . إز . إث . إف . فتجد الصوت يتبع الحرف. وإنما يعرض هذا الصويت التابع لهذه الحروف ونحوها ما وقفت عليها..»[١٥].

بل يمضى ابن جنى فيقرن بين بعض الحروف وبعضها الآخر كاشفاً عن أن هذا الارتباط يحدث أصواتاً بعينها ذات آثار ووظائف معنوية ولغوية وبلاغية:

«.. فإن قلت: فما بالك تقول سوط وحوض وثوب وبيت وقيد وشيخ فتصح الواو والياء وهما ساكنتان وقبلهما حركة تخالفهما؟ وهلا قلبتهما ألفا لانفتاح ما قبلهما كما تقلب الواو ياء لسكونها وانكسار ما قبلها فى نحو ميزان وميقات وميلاد، والياء واواً لسكونها وانضمام ما قبلها فى نحو: الطُّوبى؟ فالجواب فى ذلك أن بين الياء وبين الواو قرباً ونسباً ليس بينهما وبين الألف، ألا تراها تثبت فى الوقف فى المكان الذى تحذفان فيه. وذلك قولك هذا زيد، ومررت بزيد، ثم تقول ضربت زيداً، وتراهما تجتمعان فى القصيدة الواحدة ردفين..»[١٦].

فإذا كان هذا شأن ابن جنى فى القرن الرابع مع مصطلح الخليل بن أحمد الفراهيدى فى القرن الثانى، فما شأنه مع عمل سيبويه تلميذ الخليل؟ لقد طور ابن جنى عمل سيبويه بصورة عميقة واسعة، وحسبنا ـ من جهة «الحذف والذكر» ـ وقفة عند مصطلح واحد من مصطلحات سيبويه، وهو مصطلح «الإشباع»[١٧]، ومعناه تطويل حركة ـ أو أكثر ـ فى اللفظة لغرض ووظيفة، والإطالة هنا لون من ألوان الذكر بالزيادة. وقد سمى ابن جنى هذا الإشباع بمصطلح جديد هو «مطل الحركة»، قال: «.. أكلت لحما شاة، لحم شاة، فمطل الفتحة فأنشأ عنها ألفاً...»[١٨]. ويلفت ابن جنى الأنظار إلى أمر عميق يتصل بأدوار الحروف – حال ذكرها أو حذفها – فى وجوه الإيصال والتعبير على المستويين العادى والأدبى . فالأصل أن الحروف لا يحسن الزيادة فيها أو الحذف ، فإذا كانت الزيادة أو كان الحذف ، فإن السبب يرجع إلى الغرض من الكلام والوظيفة المطلوبة من التعبير :

«... اعلم أن الحروف لا يليق بها الزيادة ولا الحذف ، وأن أعدل أحوالها أن تستعمل غير مزيدة ولا محذوفة فأما وجه القياس فى امتناع حذفها من قبل أن الغرض فى الحروف إنما هو الاختصار ألا ترى أنك إذا قلت: ما قام زيد، فقد نابت (ما) عن (أنفى)، وإذا قلت هل قام زيد؟ فقد نابت هل عن (أستفهم)، فوقوع الحرف مقام الفعل وفاعله غاية الاختصار، فلو ذهبت تحذف الحرف تخفيفاً لأفرطت فى الإيجاز، لأن اختصار المختصر إجحاف به. فهذا وجه. وأما وجه ضعف زيادتها فمن قبل أن الغرض فى الحروف الاختصار، كما قدمناه، فلو ذهبت تزيدها لنقضت الغرض الذى قصدته، لأنك كنت تصير من الزيادة إلى ضد ما قصدته من الاختصار، فاعرف هذا، فإن أبا على حكاه عن الشيخ أبى بكر رضى الله عنه، وهو نهاية فى معناه. ولولا أن فى الحرف إذا زيد ضرباً من التوكيد لما جازت زيادته البتة. كما أنه لولا قوة العلم بمكانه لما جاز حذفه البتة. فإنما جاز فيه الحذف والزيادة من حيث أريتك على ما به من ضعف القياس. وإذا كان الأمر كذلك، فقد علمنا من هذا أننا متى رأيناهم قد زادوا الحرف فقد أرادوا غاية التوكيد، كما أنا إذا رأيناهم قد حذفوا حرفاً، فقد أرادوا غاية الاختصار، ولولا ذلك الذى أجمعوا عليه واعتزموه، لما استجازوا زيادة ما الغرض فيه الإيجاز، ولا حذف ما وضعه على نهاية الاختصار، فقد استغنى عن حذفه بقوة اختصاره ...»[١٩].

ولابن جنى تخريجات دقيقة للذكر والحذف والزيادة فى الحروف، فهو لا يعد «مثل» زيادة فى كثير من الاستخدامات، إنما يراها قد جاءت لوظيفة التوكيد. وقد أردنا فى هذه الفقرة أن نبين مسألة الحذف والذكر صوتياً فى الأحرف. لكن هذه المسألة تتخذ موضعاً واسعاً فى جانبى بنية الصيغة، وبنية التركيب.

بنية الصيغة:

يقوم علم الصيغ الصرفية Morphology على دراسة الألفاظ من ناحية أبنيتها وأشكالها والمكونات والأصوات التى شاركت فى تكوين هذه الأبنية والأشكال. ويقع التحليل المورفولوجى Morphological analysis فى موقع وسيط بين التحليل الصوتى الذى رأيناه فى الفقرة السابقة، والتحليل التركيبى الذى يأتى فى الفقرة التالية.

ومن الأسماء فى العربية المتمكن وهو «المعرب»، ومنها غير المتمكن وهو «المبنى»، ومن الأفعال فى العربية

«المتـصـرف» الذى يشتق منه وغيـر المتـصـرف وهو «الجامد». أما الحروف فى العربية فهى مبنية كلها، أى أنها ثابتة لا يلحق بها تصريف ولا تحويل. ويقوم علم الصيغ الصرفية على صنفين من الأسماء والأفعال؛ فهو يقوم على الأسـمـاء المتـمكنة المعربة، وعلى الأفـعـال المتصرفة المشتقة. ويدرس التصريف هذه الأسماء والأفعال من جهة الطريقة التى تكونت بها وصاغت أشكالها، ومن جهة الطاقات المتضمنة فيها، ومن جهة ما يعتورها من إبدال وإعلال وإدغام وغير ذلك من صور التحول وأثر هذا التحول فى قوة اللفظة الأدائية. والتحول هنا هو الذى يحدثه ما نحن بصدد دراسته من حذف وذكر. فالصيغة هى بنية اللفظة والهيئة التى تشكلت بها والحركات (فتحة ـ كسرة..) المؤثرة فيها. وتشتمل اللغة العربية على صيغ كثيرة ترجع فى مجموعها إلى أصناف حددها علم الصيغ، من أهمها: المجرد، والمزيد الذى يعرف أصله عندما تحذف الزيادة منه، والذى حذف منه حرف أو أكثر من حرف، والذى تحول عن أصله بالقلب الإعلالى، والذى تحول عن أصله بالإبدال أو التعويض، والذى تحول عن أصله بالقلب المكانى... إلخ. والميزان الصرفى هو الأداة التى يتوسل بها عالم الصيغ للتمييز بين الهيئات والتكوينات والبنى ليعرف أو ليحدد مدى صحتها واستقامتها من حيث الحذف والذكر والترتيب والتآلف الصوتى وغير ذلك[٢٠].

وهناك نظرتان إلى جذور الكلمات فى اللغة العربية: تقول الأولى بثنائية «الجذور»، وترجع الكلمات الثلاثية إلى ثنائية، على أساس أن الجذر الثانى قد أصابه تحول بزيادة حرف. وتقول الثانية بأن أغلب الكلمات فى اللغة العربية ترجع إلى جذر ثلاثى. وقد أخذ علماء الصرف العرب القدماء بالنظرة الثانية، وأقاموا عليها الميزان الصرفى، فهو من ثلاثة أحرف (ف ع ل)، وأصبح هذا الميزان أداة قياس تعرض عليه اللفظة فى شكلها وترتيب حروفها وتحديد الحذف والذكر فيها، إلى غير ذلك من وجوه تكوينية.

وأهم سـبـيل تكوينى فى إقـامـة بنى الصـيغ هو الاشتقاق، وهو يتصل اتصالاً قوياً بالحذف والذكر. والاشتقاق من أهم خصائص اللغة العربية، ومن ثمة فهو من أهم الزوايا المحددة لأبنية صيغها. وموضوع الاشتقاق أن تؤخذ كلمة أو أكثر من كلمة مختلفة لمناسبة بين المأخوذ والمأخوذ منه. والمشتقات سبعة أصناف حصرها علمـاء الصـيغ الصـرفـيـة، وهى: (اسم الفـاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة، وأفعل التفضيل، واسم الزمان، واسم المكان، واسم الآلة). وقـال البـصـريون إن الأصل الذى تؤخذ منه هذه المشتقات هو «المصدر»، ورد عليهم من قال بغير ذلك، بأن المصدر يقف عند الحدث من غير اقتران بالزمن، فلا سبيل أن تشتق منه كلمات ذوات دلالات على الزمن. أما الكوفيون فقد ذهبوا إلى أن أصل المشتقات السبعة هو الفعل الماضى، ورد عليهم من قال بغير ذلك، بأن الماضى يقف عند زمان انتهى، ولا سبيل أن تشتق منه كلمـات ذوات دلالات على أزمنة غيـر الماضى[٢١].

والاشتقاق ثلاثة أضرب يتصل كل ضرب منها بمسألة الحذف والذكر على صورة خاصة؛ والأضرب الثلاثة هى: الاشتقاق الصغير، والاشتقاق الكبير، والاشتقاق الأكبر. أما الاشتقاق الصغير فهو أخذ كلمة من كلمة أخرى بتغيير فى الصيغة مع تشابه بينهما فى المعنى واتفاق فى عدد الأحرف الأصلية وترتيبها واختلاف فى الحركات أو عدد الحروف الزائدة، نحو: كتب، يكتب، كاتب، مكتب.. إلخ. والاشتقاق الكبير هو أخذ كلمة من كلمة أخرى بتغيير فى ترتيب أحرفها، وذلك بتقديم بعضها على الآخر مع تشابه بينهما فى المعنى ونوع الأحرف وعددها، على نحو تشتق من كلمة مثل (ك ل م) كل إمكاناتها اللغوية عن طريق تقليب الحروف، والثلاثى يعطى ستة إمكانات وهى (كلم ـ كمل ـ لكم ـ لمك ـ مكل ـ ملك).

وهذا الضرب يطلق عليه القلب الاشتقاقي، ولكن ابن جني أطلق عليه الاشتقاق الكبير (أو الأكبر). ويتميز هذا الضرب من الاشتقاق بخاصية أشار إليها ابن جني وهي: الارتباط الموجود بين مختلف تقاليب الكلمة في المعنى، وذلك كاشتراك «كلم» بتراكيبها المستعملة في معنى القوة والشدة. وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي قد استغل - قبل ابن جني بقرنين - هذه التقاليب في حصر اللغة وتوضيح معانيها المختلفة. أما الاشتقاق الأكبر فهو أخذ كلمة من كلمة أخرى بتغيير في بعض أحرفها مع تشابه بينهما في المعنى وأكثر الأحرف وترتيبها، على أن تكون الأحرف المختلفة إما من مخرج واحد أو مخرجين متقاربين نحو: (نهق - نعق)، (ثلم - ثلب) و (هتن - هتل)[٢٢]. واهتم الصرفيون بالضرب الأول، لكن الأضرب الثلاثة تضع إمكانات تعبيرية واسعة أمام دارس الأسلوب، كما أنها من أهم الزوايا التي تظهر بشكل عريض آثار الحذف والذكر في بنية الصيغة.

وذكرنا في موضع سبق من هذا البحث أن سيبويه قد وضع (الكتاب) في علم العربية عامة، ولذلك فقد تضمن الكتاب مسائل هامة في الأبنية الصرفية، عالجها سيبويه في ائتلافها مع الأبنية الصوتية والأبنية التركيبية، فجاءت معالجته أساساً أول للبحث الأسلوبي. ويذهب سيبويه إلى أن الفعل مشتق من الاسم: «... واعلم أن بعض الكلام أثقل من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء لأن الأسماء هي الأولى وهي أشد تمكناً، فمن ثم لم يلحقها تنوين ولحقها الجزم والسكون وإنما هي من الأسماء. ألا ترى أن الفعل لابد له من الاسم وإلا لم يكن كلاماً، والاسم قد يستغني عن الفعل، تقول: الله إلهنا، وعبد الله أخونا..»[٢٣]. وفيما يتصل بالحذف والذكر والزيادة، نرى سيبويه يخالف أستاذه في مسألة الحركات على الأحرف، أهن زوائد؟ يقول سيبويه:

«زعم الخليل أن الفتحة والكسرة والضمة زوائد، وهن يلحقن الحرف ليوصل إلى التكلم به. والبناء هو الساكن الذي لا زيادة فيه. فالفتحة من الألف، والكسرة من الياء، والضمة من الواو. فكل واحدة شيء مما ذكرت لك...»[٢٤].

ويعلق السيرافي - شارح سيبويه بقوله: «يعني أن الفتحة تزاد على الحرف، ومخرجها من مخرج الألف، وكذلك الكسرة من مخرج الياء، والضمة من مخرج الواو. وقال بعضهم: الفتحة حرف من الألف، والكسرة حرف من الياء، وكذلك الضمة حرف من الواو. واستدل على ذلك بشيئين: أحدهما أنا نرى أن الضمة متى أشبعناها صارت واواً في مثل قولنا زيدو، والرجلو... والاستدلال الثاني ما قاله سيبويه حين ذكر الألف والواو والياء فقال: لأن الكلام لا يخلو منهن أو بعضهن[٢٥]».

أما ابن جني، فقد دفع ببحث بنية الصيغة وأثرها في لغة الشعر خاصة - المستوى الفني للغة - دفعة قوية بعيدة. وهو من واضعي مصطلح «الاشتقاق الأكبر»، ثم هو الذي توسع في بيان أن التغيير الصوتي الناتج عن مواقع الأصوات في الكلمة يرتبط بالمعنى ويحدده، وهو الذي يقرن ذلك بهذا الاشتقاق الأكبر. ذلك أن الاشتقاق الأكبر ينتج صوراً مختلفة للكلمة بصور مختلفة لترتيب - أو تقليب الأصوات - في كل صورة من صور الكلمة، ويؤثر ذلك التأثير الأول في إنتاج المعنى. إنه يقول بوضوح إن الصور المختلفة الناتجة عن الاشتقاق لها دلالات متقاربة نتيجة لتقارب الأصوات فيها، وتتباعد الدلالات بتباعد الأصوات. وكل هذه الأصول جاءت في تحديده لآفاق هذا الاشتقاق وأدواره في المستوى الفني للغة؛ وبالتحديد لآفاق بنية الصيغة ودورها في هذا المستوى الأدبي. وأما الاشتقاق الأكبر، فهو أن تأخذ أصلاً من الأصول الثلاثية، فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحداً، تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه، وإن تباعد شيء من ذلك عنه رد بلطف الصيغة والتأويل إليه، كما يفعل الاشتقاقيون ذلك في التركيب الواحد:

«... وذلك أنا عقدنا تقاليب الكلام الستة على القوة والشدة، وتقاليب القول الستة على الإسراع والخفة، لكن بقى علينا أن نحضر هنا مما يتصل به أحرفاً تؤنس بالأول وتشجع منه المتأمل... ومن ذلك تراكيب (ق س و) (ق و س) (و ق س) (و س ق) (س و ق) وأهمل (س ق و)، وجميع ذلك إلى القوة والاجتماع. منها (القسوة) وهى شدة القلب واجتماعه، ألا ترى إلى قوله:

يا ليت شعرى - والمنى لا تنفع
هل أغدون يوماً وأمرى مجمع

أى قوى مجتمع، ومنها «القوس» لشدتها واجتماع طرفيها، ومنها «الوقس» لابتداء الجرب وذلك لأنه يجمع الجلد ويقحله، ومنها «الوسق» للحمل وذلك لاجتماعه وشدته، ومنها استوسق الأمر أى اجتمع «والليل وما وسق» أى جمع، ومنها «السوق» وذلك لأنه استحثاث وجمع للمسوق بعضه إلى بعض، وعليه قال:

مستوسقاتٍ لو يجدن سائقا

فهذا كقولك: مجتمعاتٍ لو يجدن جامعا.

فإن شذ شئ من شعب هذه الأصول عن عقده ظاهراً رد بالتأويل إليه، وعطف بالملاطفة عليه. بل إذا كان هذا قد يعرض فى الأصل الواحد حتى يحتاج فيه إلى ما قلناه، كان فيما انتشرت أصوله بالتقديم والتأخير أولى باحتماله وأجدر بالتأول له...»(٢٦).

ويمضى ابن جنى مع بنية الصيغة وآثارها فى لغة الشعر إلى مدى أبعد. ومن جهة الحذف والذكر بالذات، نراه يرصد وجوه المسألة فى الأسماء والأفعال والحروف، ليوضح كل تحول فى بنية الصيغة، وأثر هذا التحول فى لغة التعبير الأدبى خاصة. وقد يجعل الحذف من اختيار الشاعر لغرض تعبيرى، وهنا يكون المبدع هو المتحكم الواعى بما يريد والمختار لتوصيل هذا الذى يريده. وقد يرى أن الشاعر قد حذف لأنه يريد التخفيف أو أنه حذف مضطراً غير مختار:

«باب فى مضارعة الحروف للحركات والحركات للحروف. وسبب ذلك أن الحركة حرف صغير، ألا ترى أن من متقدمى القوم من كان يسمى الضمة الواو الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والفتحة الألف الصغيرة. ويؤكد ذلك عندك أنك متى أشبعت ومطلت الحركة أنشأت بعدها حرفاً من جنسها. ولهذا إذا احتاج الشاعر إلى إقامة الوزن مطل الحركة وأنشأ عنها حرفاً من جنسها، وذلك قوله:

نفى الدراهيم تنقاد الصياريف

وقوله:

وأنت من الغوائل حيث ترمى
ومن ذم الرجال بمنتزاح

يريد: بمنتزح وهو مفتعل من النزح.

وقوله:

وأننى حيث ما يسرى الهوى بصرى
من حيث ما سلكوا أدنو فأنظور

فإذا ثبت أن هذه الحركات أبعاض للحروف ومن جنسها، وكانت متى أشبعت ومطلت تمت ووفت جرت مجرى الحروف، كما أن

الحروف أنفسها قد نجد بعضها أتم صوتاً من بعض وإن كانت كلها حروفاً يقع بعضها موقع بعض فى غالب الأمر.

... فنظير حذف هذه الحروف للتخفيف حذف الحركات أيضا فى نحو قوله:

فاليوم أشرب غير مستحقبٍ

وقوله:

ومن يتق فإن الله معه

وقوله:

سيروا بنى العم فالأهواز منزلكم
ونهر تيرى ولا تعرفكم العرب

أى ولا تعرفكم فاسكن مضطراً ...»[٢٧].

ومادام ابن جنى يقرن بنية الصيغة باختيار الشاعر من ناحية وباضطراره من ناحية ثانية، فلابد له أن يقرن ذلك أيضا بالضرورة الشعرية، ليبين حاجات التعبير الشعرى من تحويلات فى بنى الصيغ:

«واعلم أن الشاعر إذا اضطر جاز له أن ينطق بما يبيحه القياس وإن لم يرد به سماع. ألا ترى إلى قول أبى الأسود:

ليت شعرى عن خليلى ما الذى
غاله فى الحب حتى ودعه

وعلى ذلك قراءة بعضهم (ما ودعك ربك وما قلى) بالتخفيف أى ما تركك، دل عليه قوله (وما قلى) لأن الترك ضرب من القلى...»[٢٨].

وهكذا لم يترك ابن جنى وجهاً من وجوه بنية الصيغة إلا وكشف عن طاقاته التوصيلية والتعبيرية، وعن إمكاناته فى تكوين المستوى الفنى (الأسلوبى) للغة عامة، وللغة الشعر خاصة.

وقد عاش ابن جنى فى القرن الرابع، وعاش عمله فى بنية الصيغة فى القرون التالية، ولكن غلب على القرون المتأخرة الجانب التعليمى، وكادت تنقطع صلة هذه الأبحاث الأسلوبية بالنصوص الأدبية شعرية ونثرية. لكن يمكن للدارس أن يجد شيئاً من مواصلة المعالجات الأسلوبية فى هذه المسألة (بنية الصيغة)، ومن ناحية التحولات بالذكر والحذف خاصة:

ـ نجد ابن أبى الأصبع المصرى فى (القرن السابع) يستخدم مصطلح «الصيغة» بالمعنى الذى سلف، ويحدد دور تقاليب الحروف فى معنى الصيغة وفى أدائها لوظيفة تعبيرية بعينها: ... وتجنيس التصريف مما لم يذكره التبريزى أيضاً، وهو اختلاف صيغة الكلمتين بإبدال حرف من حرف إما من مخرجه أو من قريب منه كقوله تعالى «وهم ينهون عنه وينأون عنه» وكقول الشاعر:

لا يذكر الرمل إلا حنَّ مغترب
له بذى الرمل أو طار وأوطان[٢٩]

كما يستخدم لفظة «بنية» فى الحديث عن الصيغة بالمعنى الذى أسلفناه فى مصطلح «بنية الصيغة»، فنراه وهو يعلق على هذا الشطر:

حتى إذا خرت على الكلكال

يقول: «فإنه اضطره الوزن إلى زيادة الألف على بنية هذا الاسم»[٣٠].

وغلبت النزعة التعليمية على القرن الهجرى الثامن وما بعده، وورثنا من ذلك القرن كتاباً استوفى هذا الجانب التعليمى، وهو كتاب (المنزع البديع) لأبى محمد القاسم السجلماسى الذى فرع المسائل وتوسع فى التقسيم المدرسى ووصل فى ذلك إلى آماد بعيدة. وحظيت بنية الصيغة لدى السجلماسى بقدر عظيم من الاهتمام، وإن كان يغلب على هذا الاهتمام جانب

القواعد الصرفية المعيارية التى كانت قد قعدت تماماً فى ذلك الوقت. لكننا لا نزال نجد بيان الدور الفنى فيما يعترى بنية الصيغة من تحولات، خاصة فى الحذف والذكر، ولا نزال نرى الارتباط بالنصوص، خاصة من شعر الفحول السابقين:

«... النوع الأول الزيادة والنقص، والجرجانى يسميه التجنيس الناقص. ومن صوره الجزئية قول أبى تمام:

يمدون من أيد عواص عواصم
تصول بأسيافٍ قواضٍ قواضبِ

فقوله (عواص وعواصم) هو تجنيس المضارعة، وهما سواء إلا زيادة (الميم) فى الثانى، وإلا زيادة (الباء) فى قواضب. ومثله قول البحترى:

فيالك من حزم وعزم طواهما
جديد البلى تحت الصفا والصفائح»[31].

وهكذا مضى بحث بنية الصيغة ليحدد الأشكال والهيئات المكونة للمفردة، والتقاليب والتحولات فى حروفها، وآثار كل ذلك فى أداء الوظائف التوصيلية والتعبيرية.

بنية التركيب:

هكذا وجدنا أن التراث اللغوى العربى تضمن الأسس الصالحة لإقامة علم أسلوب عربى. ووجدنا فى ذلك التراث اللغوى المستويات النحوية الثلاثة: الصوتية Phonetics والصرفية Morphological والتركيبية Syntactic structures.

وإذا كنا قد أفضنا فى المستويين الأول، فلأن المستوى الثالث قد نال من عناية اللغويين والبلاغيين ما هو معروف لدى دارسى علوم العربية. أما مستويا بنية الصوت وبنية الصيغة فإنهما لم ينالا - على الرغم من الجهود العظيمة التى أشرنا إلى بعضها - القدر نفسه من العناية.

ويقوم المستوى التركيبى على المستويين السابقين؛ فإذا كانت اللغة مكونة من رموز صوتية، فإن هذه الرموز لا تؤدى معنى من المعانى قبل أن تنتظم فى مبان وصيغ (مفردات)، وهذه المبانى والصيغ (المفردات) تتخذ دلالات جديدة فى كل تركيب وسياق ترد فيه. ويميز اللغويون الغربيون المحدثون، فى شأن هذه الدلالات والتراكيب والسياقات، بين وجهين للغة: الأول «الكلام» parole، وهو المستخدم فى المجتمع الصغير وفق قواعد مراعاة من ناحية أفراد هذا المجتمع من ناحية نظم الكلمات ودلالاتها. والثانى «اللغة» Langue، وهو المستخدم فى المجتمع الكبير، وهو النموذج الذى يدرس ويقعد باعتباره لغة المجتمع الكبير فى مجموعه[32]. والمقصود هنا أن «الصيغة» تتخذ دلالة جديدة فى كل تركيب جديد، وأن التركيب يتخذ دلالته من ظلال الدلالات الاجتماعية العامة. وعلى هذا، فإن علم التراكيب النحوية Syntax يدرس العلاقات المتولدة من تكوينات البنى والصيغ الصرفية، كما يدرس النظم والكيفيات التى تآلفت بها تلك البنى والصيغ فى جمل. وتعنى مسألة النظم والكيفيات هذه أن ثمة سبلاً متعددة لبناء التركيب، وأن هذه السبل هى التى تنتهى إلى المستويين اللغويين اللذين أشرنا إليهما: المستوى العادى التوصيلى، والمستوى الفنى الأدبى. والنظم والكيفيات المكونة أو المولدة للمستوى الأدبى هى التى تهمنا هنا، وبخاصة دور الحذف والذكر فى هذه النظم والكيفيات.

ونشير إلى مسألتين بهذا الصدد:

أما المسألة الأولى فحول أساس وضع الجملة فى اللغة العربية. فالجملة العربية تقوم على أساس ركنين: المسند إليه والمسند. فالجملة الاسمية ركناها المبتدأ (المسند إليه) والخبر (المسند). والجملة الفعلية ركناها الفاعل أو نائبه (المسند إليه)والفعل (المسند). وكل واحد من الركنين فى الاسمية والفعلية (عمدة) لا يقوم الكلام بغيره، وما عدا الركنين (فضلة) يمكن أن يقوم الكلام بدونه.

أما المسألة الثانية فهى حول أنماط وصور العلاقات التى تكون التركيبات اللغوية. فهناك نمطان عامان للعلاقات التركيبية: أولهما العلاقات البراديجماتية أو الجدولية Paradigmaticr relations وهى التى تحدد الأبواب النحوية أو التطبيقات النحوية Gramatical cat-egories التى تضم البنى والصيغ الصرفية. وهذه التصنيفات أو الأبواب النحوية هى صاحبة الشأن الأول فى تكوين التراكيب وإقامتها. وثانى النمطين هو العلاقات السنتاجماتية أو السياقية Syntagmatic re-lations وشأنها بيان وظائف العلاقات السابقة فى النمط الأول (٣٣).

وشأن النمط الأول القرب من المستويين الصوتى والصرفى اللذين درسناهما فى الفقرتين السالفتين، وشأن النمط الثانى القرب من المستوى الثالث التركيبى الذى ندرسه فى هذه الفقرة. إننا فى هذا المستوى الثالث نقف عند العلاقات التركيبية - فى ظاهرة الحذف والذكر - لبيان وظائفها الدلالية عند علماء العربية القدماء، فى ضوء من مجهودات علماء اللغة المعاصرين.

ولسيبويه لفتات فى هذا الأمر (٣٤)، ومن أهم تلك الوقفات وجه حذف المبتدأ وبيان وظيفته، وشرطه ألا يلتبس الكلام على مستقبله أو سامعه أو قارئه:

«ومما جاء على اتساع الكلام والاختصار قوله تعالى: (واسأل القرية التى كنا فيها والعير التى أقبلنا فيها) إنما يريد: أهل القرية، فاختصر، وعمل الفعل فى القرية كما كان عاملاً فى الأهل لو كان ها هنا» (٣٥).

ويرى دارس معاصر أن ماسماه سيبويه باتساع الكلام هو ما يسمى فى لغة أصحاب الدراسات الدلالية والأسلوبية المعاصرة بالمستوى الثانى الفنى أو الأدبى للغة.

يقول هذا الدارس أن سيبويه اعتمد فى هذا المثال - وفى غيره من جنسه - على الجانب الدلالى المفهوم من أن القرية لا تسأل ولكن يسأل أهلها. وقد أدى فهم العلاقات بين هذه المفردات إلى التصرف الذى سماه سيبويه اتساعاً واختصاراً وإيجازاً، فالاختصار والإيجاز هنا بعدم ذكر المفردات التى بها يصح إجراء مثل هذه العلاقات، وأما الاتساع فهو إيقاع العلاقات النحوية التى كان يجب أن تقع بين الكلمات المذكورة والكلمات المحذوفة على الكلمات التى وقعت عليها فى الأمثلة، كوقوع السؤال على «القرية» بدلاً من وقوعه على أهل القرية. وقد أدى ذلك إلى وقوع الفعل على غير مايقع عليه عادة، وإجراء الإضافة بين ما لايضاف مثله على هذا الوجه، فانتقل مستوى الكلام إلى المجاز. وعبارات سيبويه مثل قوله: «وعمل الفعل فى القرية كما كان عاملاً فى الأهل لو كان ها هنا» إنما يريد بها الإشارة إلى مستوى الصحة الذى كان يجب أن يكون عليه الكلام قبل أن يخرج عن هذا المستوى الأول إلى غيره. وإذن، هناك مستويان أحدهما غير منطوق به والآخر منطوق به، وغير المنطوق به يتحكم فى توجيه المنطوق وتفسيره:

المستوى الأول: واسأل أهل القرية (غير منطوق به).

المستوى الثانى: واسأل القرية (منطوق به).

المستوى الثانى صحح بناء على صحة المستوى الأول، ويظل الأول - برغم عدم النطق به - هادياً ودليلاً إلى الصحة النحوية الدلالية، وهو الذى يقودنا إلى ما يسمى بالمجاز. ولولا اعتباره لما قيل إن هناك مجازاً أصلاً، وهو الذى بناء عليه قال النحاة إن فى العبارة حذفاً. وهذا كله ناتج عن أن العلاقات النحوية فى المستوى المنطوق به لاتجرى بها عادة الكلام، كما تشير إلى ذلك عبارات سيبويه التى يعقب بها على هذا المثال وغيره من بابه (٣٦).

واتخذ بحث الحذف والذكر مساحة واسعة فى البلاغة العربية، فكان من أظهر أبواب علم المعانى. بل اتخذ صوراً من العناية عند النحاة وعلماء اللغة والكتاب[٣٧] والمترجمين. لكن الإمام عبد القاهر الجرجانى (المتوفى سنة ٤٧١هـ) بلغ بهذا الباب غاية التدقيق والتوسع، وينظر عبد القاهر فى دقائق المعانى النحوية للتراكيب ثم يستخرج الدلالات الفنية التعبيرية والوظائف المعنوية والجمالية منها. وفى حذف المفعول به نظر عبد القاهر فى بيتين، وأجرى عليهما تحليله التركيبى لينتهى إلى ما أشرنا إليه من وظائف ودلالات فنية. يتحدث عن هذا الضرب من الحذف فيقول:

«... فنوع منه أن تذكر الفعل وفى نفسك له مفعول مخصوص قد علم مكانه إما لجرى ذكر أو دليل حال إلا أنك تنسيه نفسك وتخفيه وتوهم أنك لم تذكر ذلك الفعل إلا لأن تثبت معناه نفسه من غير أن تعديه إلى شئ أو تعرض فيه لمفعول. ومثاله قول البحترى:

شجو حساده وغيظ عداه
أن يرى مبصر ويسمع واع

المعنى لا محالة أن يرى مبصر محاسنه ويسمع واع أخباره وأوصافه ولكنك تعلم على ذلك أنه كان يسرق علم ذلك من نفسه، ويدفع صورته عن وهمه ليحصل له معنى شريف وغرض خاص... وهذا نوع آخر منه، وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصده قد علم أنه ليس للفعل الذى ذكرت مفعول سواه بدليل الحال أو ماسبق من الكلام إلا أنك تطرحه وتتناساه وتدعه يلزم ضمير النفس لغرض غير الذى مضى، وذلك الغرض أن تتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل وتخلص له وتنصرف بجملتها وكماهى إليه. ومثاله قول عمرو بن معدى كرب:

فلو أن قومى أنطقتنى رماحهم
نطقت ولكن الرماح أجرت

(أجرّت) فعل متعد ومعلوم أنه لو عداه لما عداه إلا إلى ضمير المتكلم نحو (ولكن الرماح أجرتنى) وأنه لايتصور أن يكون هاهنا شئ آخر يتعدى إليه لاستحالة أن يقول: فلو أن قومى أنطقتنى رماحهم: ثم يقول: ولكن الرماح أجرّت غيرى. إلا أنك تجد المعنى يلزمك أن لا تنطق بهذا المفعول ولا تخرجه إلى لفظك، والسبب أنه كان من الرماح إجرار وحبس الألسن عن النطق وأن تصحح وجود ذلك. ولو قال (أجرتنى) جاز أن يتوهم أنه لم يعن بأن يثبت للرماح إجراراً، بل الذى عناه أن يتبين أنها أجرّته..» [٣٨].

يذهب عبد القاهر إلى أن حذف مفعول الفعل «يرى» ومفعول الفعل «يسمع» فى البيت الأول، ومفعول الفعل «أجرّ» فى البيت الثانى، كان لأغراض تعبيرية متعددة، منها إرادة المتكلم أن يوهم ذات نفسه أو أن يوهم سامعه أو قارئه بأمر عن طريق تركيبى هو عدم تعدية الفعل المتعدى وحذف مفعوله، ويمضى عبدالقاهر إلى أن هذه الوظيفة وأية وظيفة أخرى للحذف لابد أن يقوم عليها دليل من العناصر نفسها المكونة للتركيب. معنى ذلك أن الحذف والذكر يمكن لهما ـ حسب عبدالقاهر ـ أن يفتحا الباب لاحتمالات دلالية واسعة كبيرة. وهذا بحث عريض عند عبد القاهر. ويمكن لهذا البحث عند عبد القاهر أن يستدعى نظائر فى غير أبواب الحذف والذكر، سواء عند العرب القدماء أو عند الغربيين المحدثين [٣٩].

أما حازم القرطاجنى ـ من رجال القرن السابع الهجرى ـ فيتخذ وجهة أخرى، هى البحث فى فلسفة التركيب؛ لذلك لايخوض فى القواعد النحوية المعيارية ولا فى المباحث البلاغية الجزئية. وأقرب أمر يمس مسألة الحذف والذكر من ناحية بنية التركيب عند حازم أن يتوخى الكاتب والشاعر «المساواة». والمساواة مصطلح بلاغى معروف، لكن حازم القرطاجنى يوسعه حتى لايشمل بنية التركيب المفرد (الجملة)، وإنما ليشمل بنية التركيب وائتلافها فى مجموعها، أى البنية الكلية للنص:

«... الكلام إذا خف واعتدل حسن موقعه من النفس، وإذا طال وثقل اشتدت كراهة النفس له. وليس يحمد فى الكلام أيضاً أن يكون من الخفة بحيث يوجد فيه طيش ولا من القصر بحيث يوجد فيه انبتار، لكن المحمود من ذلك ما له حظ من الرصانة لاتبلغ به إلى الاستثقال، وقسط من الكمال لايبلغ به الإسآم والإضجار. فإن الكلام المتقطع الأجزاء المنبتر التراكيب غير ملذوذ ولامستحلى، وهو شبه الرشفات المتقطعة التى لاتروى غليلاً. والكلام المتناهى فى الطول يشبه استقصاء الجرع المؤدى إلى الغصص، فلا شفاء مع التقطيع المخل، ولا راحة مع التطويل الممل»[٤٠].

ولاندعى أننا قد استوفينا كل جوانب الموضوع فى هذا الحيز وفى هذا المقام، إنما حسبنا أن أشرنا إلى الأسس التى يمكن للأسلوبى العربى المعاصر أن يستمدها من مبحث «الحذف والذكر» فى تراثنا العربى، ليكون ذلك عوناً فى إقامة علم أسلوب عربى عصرى.

الهوامش :

(١) راجع:

A - Crystal, David: **Linguistics**, London, 1977, p.199 ff.

B - Palmer, Frank: **Grammar**, New York, 1978, p. 34 - 40

(٢) ابن خلدون: **المقدمة**، القاهرة، دار الفكر (د.ت)، ص ٥٥١.

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٥٠.

(٤) السيوطى: **الإتقان فى علوم القرآن**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٥، جـ ١، ص ٢٨٢.

(٥) **كتاب سيبويه**: تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجى، سنة ١٩٨٢، الجزء الرابع، ص ٤٣٤.

(٦) المرجع نفسه، ص ٤٣٦.

(٧) سورة الأعراف، آية ١٣٠.

(٨) أبو عبيدة معمر بن المثنى: **مجاز القرآن**، تحقيق: محمد فؤاد سزكين، القاهرة، مكتبة الخانجى، سنة ١٩٥٤، الجزء الأول، ص ٢٢٦.

(٩) سورة النساء، آية ١٥٥.

(١٠) **الكتاب**، الجزء الأول، ص ١٨١.

ويعلق عبد السلام هارون بقوله: يعنى أن الباء عملت فى (نقضهم) وفصلت بينهما (ما) المزيدة للتوكيد.

(١١) **الكتاب**، الجزء الرابع، ص ٢٢١.

ويوضح السيرافى الأمر بقوله: يعنى صارت (حيث) لمجىء (ما) مما يجازى به، فتقول: حيثما تكن أكن، كما تقول: أين تكن أكن. ولايجوز أن تقول: حيث تكن أكن، بغير (ما). راجع الموضع السابق، هامش رقم (٥).

(١٢) **الكتاب**، الجزء الأول، ص ٤٠٨.

(١٣) ابن جنى: **سر صناعة الإعراب**، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، القاهرة، مصطفى البابى الحلبى، سنة ١٩٥٤، الجزء الأول، ص ١٠.

(١٤) الخليل بن أحمد الفراهيدي: **معجم العين**، تحقيق: عبد الله درويش، بغداد، سنة ١٩٦٧، الجزء الأول، ص ٥٢.

(١٥) ابن جني: **سر صناعة الإعراب**، الجزء الأول، ص ٧.

(١٦) المرجع نفسه، ص ٢٣.

(١٧) **الكتاب**، الجزء الأول، ص ٢٠، والجزء الرابع، ص ٢٠٢.

(١٨) ابن جني: **الخصائص**، تحقيق: محمد على النجار، بيروت (د.ت)، الجزء الثالث، ص ٢٣.

(١٩) ابن جني: **سر صناعة الإعراب**، الجزء الأول، ص ٢٧١.

(٢٠) راجع: خديجة الحديثي: **أبنية الصرف في كتاب سيبويه**، بغداد، سنة ١٩٦٥، ص ٨٧ وما بعدها.

(٢١) راجع مقدمة المحققين لكتاب الأصمعي: **كتاب الاشتقاق**، تحقيق: رمضان عبد التواب وصلاح الهادي، القاهرة، سنة ١٩٥٨.

وراجع كذلك مواضع متعددة من المرجع السابق.

(٢٢) بتصرف عن: أحمد طاهر حسنين: **نظرية الاكتمال اللغوى عند العرب**، القاهرة، سنة ١٩٨٧، ص ١٠٣.

(٢٣) **الكتاب**، الجزء الأول، ص ٢١.

(٢٤) المصدر نفسه، الجزء الرابع، ص ٢٤٢.

(٢٥) المصدر نفسه، هامش رقم (١).

(٢٦) ابن جني: **الخصائص**، الجزء الثاني، ص ١٣٧.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ٣١٧.

(٢٨) المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ٣٩٦.

(٢٩) ابن أبي الأصبع المصري، **تحرير التحبير**، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة، سنة ١٣٨٣هـ، ص ١٠٧.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ٢٢١.

(٣١) السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري: المنزع البديع في **تجنيس أساليب البديع**، تقديم وتحقيق: علال الغازي، الرباط، المغرب، سنة ١٩٨٠، ص ٤٨٦.

(٣٢) F. De Saussure, **Course in General Linguistics**, 1966, pp. 18, 66 - 78.

(٣٣) Crystal, David: **Linguistics**, London, 1977, p. 166.

(٣٤) راجع مثلا: وجه حذف المبتدأ، الجزء الأول، ص ١٤١.

(٣٥) **الكتاب**، الجزء الأول، ص ٢١٢.

(٣٦) بتصرف عن: محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، القاهرة، سنة ١٩٨٣، ص ١٣٥.

(٣٧) راجع مثلا مناظرة السيرافي ومتى، في:

أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، صححه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت (د.ت)، الجزء الأول، ص ١٢١.

(٣٨) عبدالقاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد رشيد رضا، القاهرة، دار المنار، الطبعة الرابعة، سنة ١٣٦٧هـ، ص ١٢١.

(٣٩) يجد الدارس في أبواب الإضمار والإظهار والحكاية والغيبة وغيرها عند العرب القدماء، مايتصل بأغراض تبحث عادة في باب الحذف والذكر في علم المعاني، راجع: السكاكي: **مفتاح العلوم**، القاهرة، سنة ١٣٧٧هـ، ص ٩٥.

كذلك يجد الدارس في مبحث «المعنى» عند دى سوسير ومايتصل بهذا المبحث من ذكر وحذف وحضور وغياب في العناصر التركيبية مايساعد في قراءة النصوص البلاغية العربية القديمة، راجع: F. De Saussure, **Course in General Linguistics** 65 ff, p. 108 ff.

(٤٠) حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، سنة ١٩٦٦، ص٦٥.

الشعر والنقد والمرأة

دراسة لسمات المرأة المعنوية
فى الشعر العربى القديم
وفى التنظيرات النقدية

سعاد عبد العزيز المانع*

- ١ -

يهدف هذا البحث إلى استطلاع السمات المعنوية لصورة المرأة كما تبدو فى الشعر العربى القديم فى سياقات مختلفة غير سياق الغزل، ومدى تطور هذه السمات مع مرور الزمن. وقد كان الحافز لهذا البحث هو ملاحظة شيوع صورة المرأة فى مجالات شتى فى الشعر القديم الجاهلى والأموى، وتقلص مثل هذه الصورة من الشعر الذى تلا ذلك؛ حيث اقتصر ذكر المرأة على الغزل فى الغالب الأعم، وعلى الرثاء فى بعض الأحيان (١). ولقد بدا فى هذا إشارة على تطور حدث فى الشعر فيما يتصل بذكر المرأة.

والنقاد القدماء مع كونهم يلاحظون التطور فى الشعر، مثل ملاحظة القاضى الجرجانى لتطور الاستعمال اللغوى واتصاله بالشعر (٢)، وملاحظة ابن رشيق للتطور فى الذوق وأثر ذلك على الصور الشعرية (٣)، لم يذكروا ما يشير إلى التطور فى ذكر المرأة فى الشعر. وفى العصر الحديث، نجد الدراسات الأدبية التى تناولت صورة المرأة فى الشعر العربى القديم تهتم فى الغالب بصورة المرأة فى الغزل (٤). ومع أن هناك دراسات تناولت الإشارة إلى المرأة فى غير شعر الغزل، لكنها - فى حدود علمى - إما دراسات تهتم بالنواحى التاريخية وتعتمد على الشعر على أنه مصدر معلومات (٥)، أو هى تتناول صورة المرأة تناولا عارضاً فى ثنايا موضوع أساسى يكون هو محور اهتمام الباحث (٦). من هنا بدت السمات المعنوية للمرأة فى الشعر ومدى تطورها جانباً يستحق الدراسة.

- ٢ -

اعتمدت هنا ثلاثة نصوص نقدية تعود إلى فترة زمنية متأخرة وتعرض للسمات المعنوية للمرأة فى الشعر العربى، لتكون محوراً يرتكز عليه البحث للنظر فى هذا

* كلية الآداب — الرياض.

الموضوع. والاهتمام بهذه النصوص يأتى من أن النقد يقف غالباً من الشعر موقف المنظر أو المراقب الذى يصدر الأحكام، والنظر فى آراء النقاد العرب القدماء فى هذا المجال يعكس ما يتصوره هؤلاء النقاد؛ الرؤية النموذجية للمرأة فى الشعر العربى. على أنه تجدر الملاحظة أن هذه النصوص تكاد تكون منفردة فى تعرضها لجانب السمات المعنوية؛ ذلك أن معظم النقاد لم يقفوا عند هذا الجانب، إما لأنه لا يتصل بالقضايا الأساسية التى كانت تشغل اهتمامهم فى النقد، وإما لأنهم لم يكونوا يرون فى السمات المعنوية للمرأة اختلافاً كبيراً أو جذرياً عن تلك التى تستعمل فى مدح الرجل.

واعتماد هذه النصوص محورا للبحث جاء من النواحى التالية:

١ ـ يلفت الانتباه إليها كونها تتفق فى خلاصتها على تقديم رؤية تحتل المرأة فيها مكانة دنيا بالنسبة إلى القيم الإنسانية فى الشعر. ومع أن الحكم النقدى يظهر فيها بصورة عارضة، فمن الواضح فيه أنه يتصل بالتنظير للشعر حول سمات المرأة.

٢ ـ كونها تعود إلى فترة متأخرة، وهذا يثير التساؤل حول أن تكون هذه الرؤية للمرأة قائمة منذ القدم، أو أن تكون هذه الرؤية هى نتاج الفترات الزمنية المتأخرة سواء التى عاش فيها هؤلاء النقاد، أو التى سبقتهم.

وقد اعتمد البحث هنا على مقارنة ما تحمله هذه النصوص من آراء بما ورد فى الشعر العربى القديم فى هذا المجال، مع مراعاة التسلسل الزمنى للشعراء الذين يعرض البحث لشعرهم. والهدف من هذه المقارنة هو ملاحظة مدى اتفاق هذه الآراء النقدية مع الشعر نفسه فى فترة معينة، وأيضاً إلقاء الضوء على مدى تطور الرؤية للمرأة فى الشعر العربى والنقد، وملاحظة إن كان ثمة تطور معين يتصل بصورة المرأة حدث فى الشعر العربى، وبالتالى أثر على القيم النقدية التنظيرية المتصلة بالمرأة والشعر. ومن المعروف أن مجموعة من التطورات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية حدثت فى الحضارة العربية الإسلامية منذ القرن الأول، ومن المستبعد أن تظل صورة المرأة فى الشعر بمنأى عن التأثر بكل هذه التطورات.

ومع أن البحث لم يتقيد بمنهج من المناهج التى تربط بين الأدب والمجتمع، يمكن القول إن القيم الشعرية التى يعرض لها الشعراء ويتطرق إليها النقاد ليست هى، على خصوصيتها، قيما معزولة فى عالم «الشعر»، وإنما هى قيم تتصل بصورة أو أخرى بالأفكار التى تحيط بها والثقافة السائدة فى عصر الشاعر أو الناقد فى وسط معين (٧).

وسواء كان الشاعر يتبنى قيم الجماعة أو يخالفها أو يعبر عن ذاته، تظل العلاقة بين الشعر والمجتمع قائمة (٨) فيما يتعلق بالقيم. ففى الشعر القديم حين تقول ليلى بنت طريف ترثى أخاها:

فقدناه فقدان الربيع فليتنا
فديناه من دهمائنا بألوف (٩)

يعكس البيت هنا ـ بغض النظر عن سمة الحزن فيه ـ قيمة من قيم الجماعة التى تعلى دور البطل وتجد أن حياته تعادل حياة ألوف من «الدهماء».

وحين يقول عبيد بن ناقد مادحاً شجاعة قبيلته وهزيمتها لقبيلة أخرى:

عشية لولا حياء النساء
لسقنا الديار وآطامها

يبدو الحياء هنا، فى هذا السياق الذى يتمدح فيه الشاعر بأن رجال قبيلته المنتصرين ما منعهم من أن يذهبوا بكل شئ إلا الحياء من النساء، متصلا بقيمة يتمثل فيها

الحرص أن يظل الرجل نبيلاً فى عينى المرأة [١٠]. وحتى حين يقول المخبل السعدى بما يوحى بالتفرد له ولأبطال قبيلته:

يبكى علينا، ولا نبكى على أحد
لنحن أغلظ أكبادا من الإبل [١١]

يعكس البيت ـ بغض النظر عن سمة التعالى فيه على أى مظهر من مظاهر العاطفة البشرية التى قد تستدعى البكاء فى موقف ما ـ قيمة من قيم المجتمع التى ترفع مكانة من يحتاج إليهم الناس ومن يؤثر فقدهم تأثيراً جوهرياً فى حياة من حولهم «يبكى علينا» [١٢].

بناء على هذا، فإن الشعر الذى يتصل بسمات المرأة المعنوية، أو بظهورها فى الشعر فى غير الغزل، يظل يعكس بصورة أو أخرى قيماً موجودة فى المجتمع.

ـ ٣ ـ

يجد الباحث فى كتب النقد العربى ثلاثة نصوص نقدية تتصل بصورة المرأة فى الشعر، تعود لنقاد عاشوا بين القرن الخامس والقرن السابع الهجريين. النص الأول للحصرى (ت ٤٥٣ هـ) فى كتابه (زهر الآداب)، وهو يشير إلى قلة وجود القيم الإنسانية التى يمكن أن يمتدح فيها النساء فى الشعر فى مجال الرثاء:

«والتصرف فى النساء ضيق النطاق، شديد الخناق، وأكثر ما يمدح به الرجال ذم لهن ووصم عليهن .... ألا ترى أن الجود والوفاء بالعهود والشجاعة والفطن، وما جرى فى هذا السنن من فضائل الرجال لو مدح به النساء لكان نقصاً عليهن وذماً لهن» [١٣].

والنص الثانى لابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) فى كتابه (العمدة) وهو يشير أيضاً إلى أن مجال الرثاء للمرأة ضيق جداً على الشاعر لقلة الصفات:

«ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثى طفلاً أو امرأة، لضيق الكلام عليه فيهما وقلة الصفات» [١٤].

والنص الثالث لابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) فى كتابه (المثل السائر)، وقد تضمن أنه مما انتقد الناس على أبى نواس فى إحدى قصائده التى امتدح فيها الأمين أنه أورد اسم أم خليفة ناسباً إياه إليها. ويعلق ابن الأثير على مثل هذه النسبة إلى الأم فى مجال المدح بأنها: «لغو من الحديث لا فائدة فيه، فإن شرف الأنساب إنما هو إلى الرجال لا إلى النساء» [١٥]. وابن الأثير لم يفته أن يلاحظ أن أبا نواس ربما كان يتبع جريراً وكثيراً وكلاهما قد ورد فى شعره نسبة الممدوح إلى أمه. ولكنه يعلق على هذا بأنه من المعيب فى الشعر، ذلك «أن العرب قد كان يعير بعضها بعضاً بنسبته إلى أمه» [١٦]. وينص ابن الأثير على أن اسم الأم معيب، وأن قتيلة بنت النضر حين أشارت إلى أم النبى (صلعم) فى ثنايا مدحها له قالت: «ولأنت نجل كريمة من قومها» «فإنها ذكرت الأم بغير اسم الأم، وأبرزت هذا الكلام فى هذا اللباس الأنيق» [١٧].

وما ورد فى هذه النصوص يمكن أن ينقسم إلى مقولتين: الأولى، تشير إلى الصفات المعنوية التى يمكن أن تمدح بها النساء، وهو ما جاء فى نصى الحصرى وابن رشيق. والثانية، تشير إلى أن ذكر اسم أم الممدوح أو نسبته إليها من المعيب فى الشعر، وهو ما جاء فى نص ابن الأثير. ومن الواضح أن هذه النصوص تبدو كمن يعرض حقائق لا خلاف عليها، وأنها ترى هذا موجوداً فى الشعر القديم وينبغى أن تكون معياراً للشعراء المتأخرين [١٨]. ولهذا، كان ضرورياً الرجوع إلى الشعر القديم الذى يسبق هؤلاء النقاد، وملاحظة مدى انطباق هاتين المقولتين عليه.

أ ـ الصفات المعنوية ومدح النساء:

إن الرجوع إلى دواوين الشعر العربى القديم، يفيد أن معظم القيم المعنوية التى يمدح بها الرجال ظلت من القيم العليا التى يمكن أن تسبغ على المرأة عند المدح. وقد يكون ورود مثل هذه السمات فى المدح قليلاً

للنساء، لكن قلة المدح لا تعنى إطلاقا أن ذكر هذه القيم ذم للنساء كما ذكر الحصرى. ومع أنه من الحق أن الشعر العربى الذى وصل إلينا قليلاً ما نجد فيه أبياتاً تتضمن مدح المرأة دون أن تكون غزلا أو رثاء، لكن هذا البحث يعنيه تتبع صفات المدح المعنوى للمرأة، ولا يعنيه إثبات أن هناك قصائد مدح خاصة بالنساء.

والتوقف عند السياق الذى ورد فيه نصا الحصرى وابن رشيق المشار إليهما آنفاً، يبين أن صورة المرأة فى النصين هى صورة المرأة فى مجال الغزل.

يستشهد الحصرى على قلة وجود القيم المعنوية عند النساء بقول ابن الرومى:

ما للحسان مسيئات بنا، ولنا
إلى المسيئات طول الدهر تحنان
فإن يحن بعهد قلن معذرة
إنا نسينا وفى النسوان نسيان
لا نلزم الذكر، إنا لم نسم به
ولا منحناه بل للذكر ذكران
فضل الرجال علينا أن شيمتهم
جود وبأس وأحلام وأذهان
وإن منهم وفاء لا نقوم به
وهل يكون مع النقصان رجحان [19].

وأبيات ابن الرومى هذه ترد فى مجال الغزل. وتحمل الأبيات خليطاً من الهزل والجد حين تنفى عن النساء صفات الوفاء والالتزام بالعهد والجود والبأس والأحلام والأذهان، وتثبتها للرجال وحدهم. ومن الطبيعى أن تكون المجالات الشعرية المختلفة لها قيمها الخاصة. ومن المعروف عند النقاد العرب أن الرجل الذى يمدح بالشجاعة عند الحرب والصبر عند الطعان، هو نفسه يوصف فى مجال الغزل بالضعف والتهالك وعدم الصبر[20].

أما ابن رشيق، فقد كان هو أيضاً يتحدث فى نصه السابق عن رثاء النساء، فى سياق يربطه بالغزل أو بالعلاقة العاطفية بين الزوج والزوجة. ولذا استشهد بأبيات ابن الزيات فى رثاء أم ولده [21]، وعدها أنموذجاً يعتمده الشعراء المجيدون فى رثاء المرأة. ومع أن ابن رشيق لاحظ أن بعض مراثى النساء تختلف عن النموذج الذى أورده، ذلك أنه فى رثاء «نساء الملوك، وبنات الأشراف، وغير ذوات محارم الشاعر، فإنه يتجافى عن هذه الطريقة الممدوحة إلى أرفع منها» [22]؛ فقد جعل هذا من قبيل الاستثناء للقاعدة.

وإشارة ابن رشيق لضيق الصفات فى رثاء المرأة، وهى ترد فى مجال التنظير النقدى للشعر، يبدو فيها قصر لصفات المرأة على جانب الغزل وحده. ومن المعروف أن الأصول النظرية للمدح فى النقد العربى تقتضى أن يمدح كل شخص بالصفات التى توجد فيه أو التى يحتمل أن توجد فيه؛ فمثلا يمدح الفقيه بالصفات التى تخصه هو وليس بالصفات التى تخص الحاكم، أو قائد الجيش[23]. والرثاء فى التنظير النقدى عند العرب لا يختلف فى جوهره عن المدح [24]، ويبدو أن ابن رشيق هنا عد النساء جميعاً فئة واحدة لها صفاتها الخاصة فى جانب الغزل، ولذا جعل مديح المرأة أو رثاءها لا يتجاوز هذا الجانب الغزلى، ومن هنا جاءت إشارته إلى ضيق الصفات.

ويمكن القول إن مفهوم القيم فى شعر الغزل يختلف عن مفهومها فى مجالات الشعر الأخرى. وقراءة الشعر تخضع دلالات الكلمات فيها للسياق الخاص الذى وردت فيه. وحين يصف الشاعر محبوبته بالبخل مثل قول جميل:

ويقلن إنك، يا بثين، بخيلة
نفسى فداؤك من ضنين باخل [25].

أو يصفها بعدم الوفاء بالوعد، مثل قول كعب بن زهير:

كانت مواعيد عرقوب لها مثلا
وما مواعيدها إلا الأباطيل (٢٦)

تظل هاتان الصفتان مقصورتين على السياق الغزلى الذى وردتا فيه، دون أن تقبلا التعميم. وملاحظات النقاد القدماء عن صورة المرأة فى مثل هذه الأبيات التى تصفها بالبخل، وعدم الوفاء بالوعد تجعلها ترتبط بجانب الترفع والعفاف. وعلى هذا، تغدو قيمة عليا للمرأة، فى هذا المجال وحده.

ولقد جاء فى الشعر القديم هجاء المرأة بالبخل، ومن الطريف أن الحصرى نفسه فى كتابه (زهر الآداب) يورد قصيدة للقطامى يهجو فيها امرأة بالبخل، ومنها الأبيات التالية:

تلفعت فى طل وريح تلفنى
وفى طرمساء غير ذات كواكب
إلى حيزبون توقد النار بعدما
تلفعت الظلماء من كل جانب
تصلى بها برد العشاء ولم تكن
تخال وميض النار يبدو لراكب
....
فسلمت والتسليم ليس يسرها
ولكنه حتم على كل جانب
فردت سلاما كارها ثم أعرضت
كما انحاشت الأفعى مخافة ضارب

ويصف الحصرى هذه القصيدة بأنها من خبيث الهجاء (٢٧)، ولم ينتبه إلى التناقض بين قوله هذا و ما جاء فى نصه السابق. ولوكانت المرأة تمتدح بالبخل عموماً لما كان مجال أن يهجو الشاعر هذه المرأة بالبخل لأنها لم تستضفه. إن البخل فى عرف الشعر العربى القديم يعيب المرأة مثلما يعيب الرجل، والكرم هو من سمات النبل، سواء عند المرأة أو الرجل.

إن المأثورات العربية النثرية تورد روايات أسطورية عن كرم المرأة العربية لا تختلف عن مثيلاتها التى تروى عن كرم الرجل. ذلك مثلما يروى عن كرم سفانة بنت حاتم، وأنها كانت من أجود نساء العرب، وأن أباها، على كرمه، قال لها: «فلا نتجاور أبداً»، وأنه قاسمها ماله وافترقا. وما يروى عن أم حاتم أنها كانت «من أسخى النساء وأقراهم للضيف، وكانت لا تليق شيئا تملكه» (٢٨). وكذلك ما يروى عن إجارة المرأة وأن إجارتها وعقدها تنفذ على الرجل قريبها. فقد روى الجاحظ ما قاله عبدالله بن زياد لمسعد العتكى حين أراد أن يخرجه من بيته وألا يجيره: «أجارتنى ابنة عمك عليك، وعقدها العقد الذى يلزمك .....» (٢٩).

وليس يعنينا هنا مدى صدق هذه الروايات ومدى حدوثها فى الواقع من الأشخاص الذين تنسب إليهم، بقدر ما يعنينا أن هذه الروايات توجد فى الكتب العربية، وأنها تمثل جانباً من القيم التى تحملها هذه الكتب. إن ورود مثل هذه الروايات يفيد عكس ما ذكره الحصرى من عدم مدح النساء بالقيم التى يمدح بها الرجال. وربما كان هذا يوضح ما سبقت الإشارة إليه من الخلط بين صورة المرأة فى الغزل وصورتها فى مجالات الحياة الأخرى.

وهناك أمثلة غير قليلة من الشعر الجاهلى والأموى، يظهر فيها مدح المرأة بسمات الكرم والوفاء وما يتصل بهما.

يقول الراعى النميرى (ت ٩٦ ـ ٩٧هـ) فى أبيات يمدح فيها امرأة ضمن قصيدة يمدح فيها أحد بنى سفيان، ولعل الممدوح هو يزيد بن معاوية ولعل المرأة التى يشار إليها هنا هى زوجه:

وأمّا كفتنا الأمهات حفيّة
لها فى ثناء الصدق جد وطائرُ

فـمـا أم عـبـدالله إلا عطيـة
من الله أعطاها امرءاً فهو شاكرُ
هي الشمس وافاها الهلال، بنوهما
نجوم بآفاق السماء نظائر
تذكُرها المعروفَ وهي حيية،
وذو اللب أحياناً مع الحلم ذاكر
كما استقبلت غيثا جنوب ضعيفة
فأسبل ريانُ الغمامة ماطرُ (٣٠).

وليس يعنينا هنا التحقق من شخص هذه المرأة. ولكن ما يعنينا هو ملاحظة صفات المدح للمرأة التي تتصل بالقيم العامة للإنسان. من هذه الصفات «ثناء الصدق». والصدق في مثل هذا التركيب يرتبط بالأمور الجادة مثل قولهم رجل صدق وامرأة صدق (٣١)، ومنها «هي الشمس». والشمس هنا في سياق الأبيات، وإن تضمنت الإيماء إلى الجمال، تشير أساساً إلى سمات الرفعة المثالية على المستويات كافة حين تقترن في البيت بالهلال والنجوم والسماء في سياق استعاري معين. ومنها «تذكرها المعروف ...» ، والعبارة تشير إلى توقع الكرم من هذه المرأة، ويتبعها بالتالي إسباغ صفات الحلم واللب عليها (إن صحت هذه الرواية التي نقلها ابن طباطبا) (٣٢). أما إن صحت الرواية الأخرى وهي «تذكره المعروف»، فإن الشاعر، هنا أيضاً، يظل يمتدحها بالاهتمام بالكرم والحث عليه؛ إذ هي التي تذكّر هذا الرجل بفعل المعروف. على أن وصف هذه المرأة بأنها «أما كفتنا الأمهات حفية» يوحي بتوقع العطاء منها هي وليس مجرد حثها عليه.

ويقول حطان بن عمران في زوجه جمرة:

يا جمر إني على ما كان من خلقي
مُثنٍ بخَلات صدق كلها فيك
الله يعلم أني لم أقل كذبا
فيما علمتُ وأني لا أزكيك (٣٣)

والبيتان (وقد وردا منفردين في الديوان) يبدوان كأنهما مقدمة لأبيات مدح يجنح فيها الشاعر إلى التفصيل. وحقا إنه لا يمكن التنبؤ بالصفات التي ذكرها الشاعر بعد البيتين (أو التي كان سيذكرها إن كانت القصيدة أو القطعة لم تكتمل لديه)، ولكن استعماله لفظ «مثن بخلات صدق» يوحي بصفات معنوية عدة ينحو الشاعر فيها منحى الجد لا الهزل؛ إذ «خلات صدق» تفيد الخلال المرضية، والصدق يرتبط بالأمور الجادة «وإنما الصدق الجامع للأوصاف المحمودة» و«الصدق الكامل من كل شيء» (٣٤).

وتنسب للأحوص أبيات قيلت في عمرة بنت النعمان بن بشير الأنصاري، وذلك عند مقتلها لسبب سياسي، منها هذان البيتان:

ألم يعجب الأقوام من قتل حرة
من الجامعات العقل والدين والحسب
من العاقلات المؤمنات برية
من الشك والبهتان والإثم والريب (٣٥)

والشاعر هنا يكرر الوصف لهذه المرأة بالعقل والدين والحسب. وهذه الصفات واضح أنها من القيم التي يمدح بها الرجال.

وفي الشعر الجاهلي يقول الشنفرى، وهو من الشعراء الصعاليك، يمتدح أميمة، المرأة التي يتغزل بها في قصيدة له معروفة:

تبيت بعيد النوم تهدي غبوقها
لجارتها إذا الهدية قلت (٣٦)

هنا الصورة تشير إلى مدى الجود المتمكن عند هذه المرأة حتى مع الإقلال، ومدى الاهتمام بالآخرين. والتمدح بالاهتمام بالآخرين والإيثار على النفس في أوقات الشدة، من القيم التي تكرر في الشعر القديم، خاصة في شعر الصعاليك. يقول عروة بن الورد:

أقسم جسمى فى جسوم كثيرة
وأحسو قراح الماء والماء بارد (٣٧)

والشاعر هنا لا يشير لكثرة المال عنده، وإنما يشير لجوده وإيثاره الآخرين.

ويقول أوس بن حجر يثنى على حليمة بنت فضالة «يذكر يدها عنده ورعايتها له حين صرعته ناقته»:

لعمرك ما ملت ثواء ثويها
حليمة إذ ألقت مراسى مقعد
ولكن تلقت باليدين ضمانتى
وحل بشرج من القبائل عودى
وقد غبرت شهرى ربيع كليهما
بحمل البلايا والحباء الممدد
ولم تلهها تلك التكاليف إنها
كما شئت من أكرومة وتخرد
هى ابنة أعراق كرام نمينها
إلى خلق عفّ برازته قد
سأجزيك أو يجزيك عنى مثوّب
وقصرك أن يثنى عليك وتحمدى (٣٨)

والأبيات يبرز فيها مدح هذه المرأة بالسمات المعنوية من حسن الرعاية والكرم، إلى جانب الخلق العف والحياء.

كذلك عند تتبع رثاء المرأة فى الشعر العربى، نجد العديد من الصفات المعنوية للمرأة. يقول المتنبى (ت٣٥٤ هـ) فى القصيدة التى يرثى فيها جدته، يصفها بالحزم فى هذا البيت:

فوا أسفا ألا أكب مقبلاً
لرأسك والصدر اللذين ملئا حزما

ويصف شهرتها بالخير فى البلد ومحبة الناس لها، من خلال صورة شعرية تقيم بين البلد والجدة علاقة عاطفية قوية :

ولو قتل الهجر المحبين كلهم
مضى بلد باق أجدت له صرما

ويصفها بالعطاء والإيثار على النفس:

منافعها ما ضرّ، فى نفع غيرها
تغذى وتروى أن تجوع وتظمى (٣٩)

وفى رثاء المتنبى لأم سيف الدولة، يرد الوصف بالمجد والكرم:

أسائل عنك بعدك كل مجد
وما عهدى بمجد عنك خال
يمر بقبرك العافى فيبكى
ويشغله البكاء عن السؤال
وما أهداك للجدوى عليه
لو أنك تقدرين على فعال (٤٠)

وفى رثائه لأخت سيف الدولة، يرد الوصف بكثرة العطايا وإغاثة الملهوفين:

كأن فعلة لم تملأ مواكبها
ديار بكر ولم تخلع ولم تهب
ولم ترد حياة بعد تولية
ولم تغث داعيا بالويل والحرب

كما يتطرق إلى مدى شهرة المرثية وإلى الحزن الذى عم الجميع حين سماع خبر موتها:

تعثرت به فى الأفواه ألسنها
والبرد فى الطرق والأقلام فى الكتب

ويتطرق إلى اهتمامات هذه المرأة بالأمور المتصلة بالملك والعلا:

وهمها فى العلا والملك ناشئة
وهم أترابها فى اللهو واللعب (٤١)

وغنى عن البيان أن العلا والملك، وإغاثة المستنجدين، وتوزيع الخلع والهبات، إنما هى مما يمدح به القادة من الرجال. وتجدر الملاحظة أن المتنبى فى هذه القصيدة يجعل المرثية تتميز حتى عن القبيلة التى ينتمى إليها كل قومها:

وإن تكن تغلب الغلباء عنصرها

فإن في الخمر معنى ليس في العنب[٤٢].

وهذه الصفات قد تتفق مع ملاحظة ابن رشيق السابقة عن الاختلاف في «رثاء نساء الملوك وبنات الأشراف وغير ذوات محارم الشاعر»، وإيراده رثاء المتنبي لأم سيف الدولة وأخته مثالاً على ذلك. ولكن هذه الملاحظة نفسها تتناقض مع فكرة تعميم ضيق الصفات في رثاء المرأة.

وصفات الكرم والإجارة والإغاثة والجلد وكتمان السر، ظلت تظهر في رثاء النساء سواء كن من «ذوات محارم الشاعر» أو من غيرهن. يبدو ذلك واضحاً في رثاء أبي فراس الحمداني (ت ٣٥٧ هـ) لأمه:

ليبكك كل مضطهد مخوف

أجرتيه، وقد عز المجير

ليبكك كل مسكين فقير

أغثتيه، وما في العظم رير

أيا أماه، كم هم طويل

مضى بك لم يكن منه نصير

أيا أماه كم سر مصون

بقلبك مات ليس له ظهور[٤٣]

وكذلك في عدد من القصائد التي رثى بها الشريف الرضي (ت ٤٠٦ هـ)[٤٤]، والشريف المرتضى (ت٤٣٦ هـ) النساء[٤٥]. كما تبدو في رثاء سبط بن التعاويذي (ت ٥٨٣ هـ) لزوجة عماد الدين:

كأن وقارها يوم استقلت

بها الأعناق رضوة أو شمام

تسير على الملوك لها احتشام

وللآمال حوليها ازدحام

....

إلى من يفزع الجاني ويأوى الطريد ويستجير المستضام

فلا جود غداة ثويت يرجى

مخيلته ولا كرم يشام

وسيمت بعدك العلياء ضيما

وكانت في حياتك لا تضام[٤٦].

ومع أنه يمكن القول إنه في رثاء النساء يبدو وصف النساء بحسن العبادة، إلى جانب شدة الصون، ملحوظاً في كثير من قصائد الرثاء، كما يظهر في رثاء ابن الرومي لأمه[٤٧]، ورثاء ابن زيدون (ت ٤٦٣ هـ) لأم المعتضد وأم ابن جهور[٤٨]، وفي كثير من القصائد السابقة، لكن هذا لا يتنافى مع إيراد الصفات الأخرى.

مما سبق يتبين أن ما جاء في نصي الحصري وابن رشيق، لا ينطبق كل الانطباق على الشعر العربي القديم حتى القرن الخامس الهجري، وهو القرن الذي عاش فيه كلا الناقدين. وهو قد ينطبق على صورة المرأة في الغزل ولكنه لا ينطبق على صورة المرأة في الشعر بصفة عامة في جميع المجالات.

ب ـ ذكر اسم الأم في الشعر والنسب إليها:

وعند النظر في نص ابن الأثير السابق؛ حيث يقرر أن العرب لا تذكر اسم الأم في الشعر عند المدح، وأن العرب إنما يعيب بعضها بعضاً بذكر اسم الأم ومقارنته بما هو موجود في الشعر العربي القديم حتى القرن الثاني الهجري؛ نجد الأمر يختلف عما ذكره ابن الأثير.

في الشعر الجاهلي نجد النابغة يرثي فينسب المرثي إلى أمه:

بعد ابن عاتكة الثاوي على أبوى

أضحى ببلدة لا عم ولا خال

سهل الخليقة، مشاء بأقدمه،

إلى ذوات الذرى، حمال أثقال[٤٩]

ونجد حسان بن ثابت يمدح الغساسنة فينسبهم إلى جدتهم مارية:

أولاد جفنة حول قبر أبيهم

قبر ابن مارية الكريم المفضل

وكذلك في الإسلام نجد حسان أيضا يمدح النبي ﷺ فيذكر اسم أمه :

يا بكر آمنة المبارك ذكره

ولدتك محصنة بسعد الأسعد

ويرثي جعفر بن أبي طالب فيذكر اسم أمه:

بعد ابن فاطمة المبارك جعفر

خير البرية كلها وأجلها [٥٠].

وفي العصر الأموي، نجد ذكر أسماء الأمهات يتكرر في ثنايا المدح، في أشعار الفرزدق وجرير، كما يتكرر في ثنايا الفخر، عند الفرزدق. يشير الفرزدق إلى نفسه مفتخرا:

أنا ابن عقال وابن ليلى وغالب

وفكاك أغلال الأسير المكفر

....

فلو كنت من أكفاء حدراء لم تلم

على دار مي بين ليلى وغالب

ويشير إلى عثمان بن عفان في سياق المدح بقوله:

إذا ذكرت عيونهم ابن أروى

ويوم الدار أسبلت انسكابا

ويقول مخاطبا أحد أحفاد عثمان:

نمى الفاروق أمك، وابن أروى

أباك فأنت منصدع النهار [٥١].

ويخاطب جرير، عبد العزيز بن الوليد (بن عبد الملك)، في سياق مدحه له فيقول:

أبينا فما يدعو إلى غيرك الهوى

وما من خليل يا بن ليلى نبادله

ويوجه الخطاب إلى جرير بن يزيد البجلي مادحا بقوله:

يا ابن العواتك خير العالمين أبا

قد كان يدفئني من ريشكم كنف

«والعواتك» هنا تشير إلى عدد من جدات الممدوح كلهن يحملن اسم عاتكة. ويمدح هشام بن عبد الملك فيذكر اسم جدته برة بنت مر :

سما أولاد برة بنت مر

إلى العلياء في الحسب العظيم [٥٢].

«وبرة بنت مر كانت أم النضر بن كنانة وهو أبو قريش»، كما يذكر المبرد في إشارته إلى هذه القصيدة. ونجد الأحوص يمدح عبد العزيز بن مروان فيكرر في قصائده ذكر اسم أمه ليلى:

إني رأيت ابن ليلى، وهو مصطنع

موفقا أمره حيث انتوى رشد

....

أغر لمروان وليلى كأنه

حسام جلت عنه الصياقل قاطع [٥٣].

إن الأمثلة السابقة تظهر بوضوح أن ذكر اسم الأم والنسبة إليها ظل يرد في الشعر في مجال المدح والفخر حتى القرن الأول الهجري أو بعده بقليل، وأن ما ذكره ابن الأثير من عدم ذكر أسماء الأمهات عند المدح ليس صحيحا.

أما إشارته إلى أن أسماء الأمهات إنما تذكر عند التعيير والثلب، فيبدو أنه أغفل أن هذا يقابل التمدح أو

الفخر بالأم. وعلى سبيل المثـــال، حين يهجو حسان ابن ثابت أبا سفيان بن الحارث بن عبد المطلب، فيذكر أن جداته لم يقربهن المجد، وأنه مادام ينتمي إلى «سمية، وسمراء» فسيظل مغلوبا:

ومـــــاولدت أفناء زهرة منكم
كريما ولم يقرب عجائزك المجد
وإن امـرأ كـانت سـمـيـة أمـه
وسمراء مغلوب إذا بلغ الجهد (٥٤).

يتضمن النفى فى عبارة «لم يقرب عجائزك المجد» إثبات أن هناك عجائز غيرهن قريبات من المجد. واستعمال اسم العلم فى «كانت سمية أمه وسمراء» فى سياق البيت لا يعنى التعيير بمجرد ذكر أسماء هؤلاء الجدات، وإنما يلمح إلى شهرتهن فى ناحية سوء، مثلما أن إيراد اسم الأم فى سياق المدح أو الفخر فى الأمثلة السابقة يومئ إلى الاشتهار بمجد أو مزية تغنى الشاعر عن إيضاحها.

ويبدو فى منطق الشعر أن صفات الأم تنتقل إلى الأبناء كما فى قول جرير:

إن الكريمة ينصـر الكرم ابنهـا
وابن اللئيمة للئام نصور (٥٥)

وكما فى هذين البيتين من الشعر القديم اللذين أوردهما الزمخشرى فى كتابه (أساس البلاغة):

فلو كنتم لمكيـسـة أكـاست
وكَـيسُ الأم يظهـر فى البنينا
ولكن أمكم حـمـقت فـجئـتم
غثاثا ما نرى فيكم سمينا (٥٦)

إذن، من الواضح ـ حسب منطق الشعر هنا ـ أن الكرم واللؤم، والكيس والحمق، ينتقلان إلى الأبناء من الأمهات، وأن الفخر بالنسبة إلى الأمهات ليس ـ كما ذكر ابن الأثير ـ من لغو الحديث، وإنما هو متداول فى الشعر العربى القديم.

ـ ٤ ـ

إن ما سبق يبين أن النصوص النقدية الثلاثة للحصرى وابن رشيق وابن الأثير، لا تستند إلى أصول ثابتة فى الشعر العربى القديم، وأن هناك عدداً من الشواهد يخالفها. مع ذلك، يظل السؤال قائما: من أين تولدت إذن هذه التنظيرات النقدية بالنسبة إلى المرأة عند هؤلاء النقاد؟ ويبدو أن النظر فى الشعر المتصل بالمرأة وملاحظة مدى ونوع التطور الذى طرأ عليه قد يلقيان الضوء على التنظيرات.

أ ـ يمكن الملاحظة، أنه فى الشعر القديم يتكرر ورود الحوار أو النجوى، مع امرأة يذكر الشاعر اسمها، قد تكون هذه المرأة ابنة الشاعر مثل قول الراعى:

أخليـد إن أباك ضـاف وسـاده
همـان باتا جنبة ودخيـلا (٥٧)

وقد تكون زوج الشاعر مثل قول جرير:

تعـزت أم حـزرة، ثم قـالت
رأيت الواردين ذوى امـتـيـاح

....

ثقى بالله ليس له شـريـك
ومن عند الخليفة بالنجاح (٥٨)

وقد تكون امرأة لا تبين، فى القصيدة، علاقتها بالشاعر أو قرابتها له، فى مثل قول أبى ذؤيب الهذلى:

تقول أميمة ما لجسمك شاحبا
منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع (٥٩)

أو قول الفرزدق:

تقـول ابنة الغـوثى مـالك هاهنا
وأنت تميمى مع الشرق جانبه (٦٠)

لكن هذا الحوار نادراً ما يواجهنا فى الشعر مع نهاية القرن الثانى. كذلك اختفت مع مرور الزمن ظاهرة توجيه الخطاب إلى امرأة، التى تتكرر فى الشعر القديم، أو الحديث عن العاذلة التى يذكر الشاعر أنها تلومه على إسرافه فى الكرم، أو على شربه الخمر، أو على هربه من القتال، أو تعريض نفسه للخطر، أو غير ذلك (٦١)، عدا استثناءات ضئيلة، مثلما يظهر فى بعض قصائد لأبى نواس وأبى تمام (٦٢).

ب ـ كذلك يمكن ملاحظة أنه، بعد أن كان الشعراء مثل الفرزدق وجرير يذكرون أسماء زوجاتهم فى الشعر دونما حرج، أصبح من النادر أن يذكر الشاعر اسم زوجه فى الشعر. ويمكن القول إنه منذ القرن الثانى الهجرى تقريباً، أخذ ذكر أسماء الأمهات فى الشعر عند المدح أو الفخر يتضاءل إن لم يتلاش تماماً. ويظهر واضحاً فى قصائد المدح فى ديوانى أبى تمام والبحترى عدم ذكر اسم أم الممدوح وكذلك عدم نسبته إليها، بل نجد أنه عند رثاء أمهات الممدوحين أو التعزية فيهن لا تذكر أسماؤهن. إن قصائد المتنبى فى القرن الرابع مثلا فى تعزية سيف الدولة عن أمه وأخته الصغرى ثم الكبرى، وتعزية أبى شجاع عن عمته (٦٣)، وكذلك عدد من قصائد الشريف الرضى والمرتضى فى القرن الخامس فى رثاء النساء، كلها لا تحمل ذكرا لاسم المرثية.

ويبدو أن تطورا معينا جعل من التقاليد المتبعة عدم ذكر أسماء النساء النبيلات. يقول القلقشندى فى سياق بسطه للعرف المتبع فى كتابة الرسائل الرسمية، متابعا فى ذلك ما أورده أبو جعفر النحاس (ت ٣٣٨) فى كتابه (صناعة الكتاب):

«إن كان المكتوب إليه أم الخليفة، كتب للسيدة أم فلان أمير المؤمنين .... وإن كانت امرأة رجل جليل كتب للحرة أم فلان، ولا يكتب اسمها، هذا ما كان عليه الحال فى زمن النحاس فى خلافة الراضى وما حولها» (٦٤).

ويبدو واضحاً أن هذه التقاليد لم تكن قاصرة على الرسائل وإنما شملت الشعر أيضا. وفى نص القلقشندى السابق تظهر هذه الفكرة مرتبطة بالتمييز وعلو المكانة لهؤلاء النساء حتى إن أسماءهن لا يصرح بها. ولعل مما يكشف فكرة الترفع بالنسبة إلى المرأة النبيلة فى عدم ذكر اسمها، ما ذكره المتنبى فى رثائه لأخت سيف الدولة «خولة»؛ حيث أورد الصيغة الصرفية «فعلة» بدلا من ذكر اسمها صريحاً:

كأن فعلة لم تملأ مواكبها
ديار بكر ولم تخلع ولم تهب (٦٥)

وينبثق من هذا أن ما أشار إليه ابن الأثير من عدم ذكر اسم الأم، أو عدم النسبة إليها، ينطبق على تقاليد متأخرة طرأت على الشعر، جعلت من غير اللائق ذكر اسم الأم، وجعلت النسبة إليها تنحسر من الشعر.

وعند البحث عن تفسير لنشوء هذه التقاليد، يمكن إرجاع فكرة عدم ذكر أسماء النساء النبيلات إلى المبالغة فى فكرة الصون لهؤلاء النساء. ولكن يظل منشأ الغلو، فى فكرة الصون هذه، بحاجة إلى دراسة تاريخية تتبع أسباب ومراحل هذا التطور. وإن كانت تجدر الملاحظة أن شعر الغزل بعد القرن الثانى أصبحت معظم أسماء النساء المتداولة فيه، إن لم يكن جميعها، أسماء جوار (٦٦). ورسالة الجاحظ عن القيان تشير إلى الصورة العامة للجوارى وما يحدث فى بيوت النخاسين من مفاسد. وهذا قد يحمل معه أن النظر إلى المحبوبة أصبح يتجاذبه جانبان: الإعجاب الشديد بها، والشعور بابتذال مكانتها لكونها متعة تعرض وتشترى وتباع (٦٧)، وربما كان لهذا أثره فى المبالغة فى صون أسماء النساء الحرائر.

أما بالنسبة إلى التطور فى عدم المدح أو الفخر بالانتساب إلى الأم، فيمكن تفسيره على مستويين؛ أحدهما سياسى والآخر اجتماعى. على المستوى الاجتماعى، انتشرت مع الفتوح الإسلامية ظاهرة أمهات

الولد، وأصبح عدد ليس بالقليل من الخلفاء والأمراء وأشراف القوم ينتمون إلى هؤلاء الأمهات. وقد دأب أبناء الحرائرعلى النظر إلى أنفسهم على أنهم أكثر شرفا من أبناء الإماء (وهذا تمدهم به التقاليد العربية القديمة). من هنا كانت وسيلة الأشراف لإثبات تساويهم فى شرف النسب مع إخوتهم وبنى عمومتهم من بنى الحرائر هو التهوين من جانب الانتساب إلى الأم. ومن هنا انتشرت فكرة كون الفخر بالأنساب إنما يعود للآباء وحدهم، وأخذت تظهر فكرة أن الأمهات مجرد أوعية لا تقدم ولا تؤخر.

يقول أحد شعرائهم:

لا تشتمن امرأ من أن تكون له
أم من الروم أو صفراء دعجاء
فرب معربة ليست بمنجبة
و ربما أنجبت للفحل عجماء
وإنما أمهات القوم أوعية
مستودعات وللأحساب آباء (٦٨)

وعلى المستوى السياسى، كان سند الخلفاء العباسيين النظرى فى استحقاقهم للخلافة هو أنهم من آل البيت لأنهم ينتمون إلى العباس عم النبى (ﷺ). أما العلويون، وهم الذين يخشى العباسيون منافستهم، فقد كان سندهم هو أنهم - إلى جانب كون جدهم على بن أبى طالب ابن عم النبى (ﷺ) وهذا يماثل قرابة بنى العباس للنبى (ﷺ) - هم أيضا أبناء فاطمة ابنة النبى (ﷺ) وهذا يجعلهم أقرب إلى النبى (ﷺ)، وبالتالى أحق بالخلافة. ومن هنا كان لابد للعباسيين أن يشوا فكرة التهوين من النسبة إلى الأم، وأنها لا تعنى شيئاً، وأن النسب لا يكون إلا بالرجال، وذلك لتبطل دعوى العلويين بوجود ما يميزهم فى نسبهم عن بنى العباس (٦٩). وقد ظل التفاضل بالأنساب مهما، بالنسبة إلى التقسيمات الاجتماعية التى تستند عليها السياسة، وكل الذى حدث هو نفى دور الأم أن تكون طرفا ذا قيمة فى حمل النسب.

- ٥ -

قد لا يمكن القطع، بالنسبة إلى السمات المعنوية للمرأة فى الشعر، أن تطوراً مماثلاً لما حدث لذكر اسم المرأة، فى الشعر حدث لها. إن المدح بالسمات المعنوية لم يتوار، وإنما استمر يظهر فى رثاء المرأة حتى زمن متأخر كما بدا فى أمثلتها السابقة. مع ذلك لا يمكن القول إن تعميم صورة المرأة فى الغزل كان مجرد خلط بدا فى نصى الحصرى وابن رشيق عند إشارتهما إلى ضيق الصفات.

ولعل الرجوع إلى الكتابات الأدبية النثرية المتصلة بالمرأة، فى حدود ذلك العصر، يحمل شيئاً من الإيضاح. وكتاب الحصرى (زهر الآداب) يسترعى الانتباه فيه نصوص نثرية تضمن كتابات لـ «أهل العصر» ترد فى بعضها الإشارة إلى المرأة بصورة تشف عن الانتقاص حيناً، وتشف حيناً آخر عن حساسية بالغة بالنسبة إلى زواج قريبات الرجل، حتى إن هناك من يكره أن تتزوج محارمه، ويرى فى هذه الكراهية «سمو نفس، وعلو همة» (٧٠).

وفى (كتاب العمدة) يرد لابن رشيق، أيضاً، نص آخر يتصل بالمرأة والشعر. ففى سياق إشارته إلى أنه «على شدة الجزع يبنى الرثاء» وأن النساء يجدن الرثاء، يعلل هذه الظاهرة بأن ذلك «لما ركب الله عز وجل فى طبعهن من الخور وضعف العزيمة» (٧١). وليس هنا مجال نقاش صحة هذه الفكرة النقدية. ولكن يسترعى الانتباه أن ابن رشيق لم يجعل ذلك أثراً من آثار الرحمة ورقة القلب عند النساء، على سبيل المثال، وإنما جعله أثراً من آثار الخور وضعف العزيمة. وابن رشيق لا يذكر هذا على أنه رأيه الخاص فى المرأة، وإنما يستعمله على أنه أمر معروف.

والرجوع إلى دواوين كبار الشعراء المحدثين بين القرنين الثانى والثالث، مثل البحترى وأبى تمام وابن الرومى، يوضح أن ذكر المرأة أصبح يكاد يكون مقصوراً على الغزل. إلى جانب هذا يسترعى الانتباه فى شعر البحترى (ت ٢٨٤ هـ) قصيدة يعزى فيها محمداً بن حميد الطوسى عن ابنته فيقول فيها:

١٠ ـ أتبكى من لا ينازل بالسـ
يف مشيحاً ولا يهز اللواء

١١ ـ والفتى من رأى القبور لما
طاف به من بناته أكفاء

....

١٣ ـ قد ولدن الأعداء قدما وورثن التلاد الأقاصى البعداء

١٤ ـ لم يئد كثرهن «قيس تيم» عيلة بل حمية وإباء

....

٢٠ ـ وتلفت إلى القبائل فانظر
أمهات ينسبن أم آباء

٢١ ـ ولعمرى ما العجز عندى إلا
أن تبيت الرجال تبكى النساء (٧٢).

هذه القصيدة وهى تتضمن العزاء، احتوت إشارات كثيرة، خلاصتها تهوين فقد البنت، واعتباره ميزة ينبغى أن يقدرها ذوو المزايا من الرجال «والفتى من رأى القبور لما طاف به من بناته أكفاء». وليس موضع الاهتمام هنا مناقشة صحة المعلومات التى تحملها القصيدة، وإلا فإن ديوان الفرزدق يوجد فيه الفخر أن جده كانت تستغيث به الأمهات كى يفتدى بناتهن الوليدات بماله وينقذهن من الوأد (٧٣). وقد سبقت الإشارة إلى النسبة إلى الأمهات. ومن المعروف أن عددا من القبائل العربية القديمة تنسب إلى الأمهات (٧٤)، ولكن المهم هو كون القصيدة تبدو مؤشراً يبين أن النظر إلى المرأة على أنها فى مكانة دنيا وعدها مصدر شر، كان موجودا وربما كان هو السائد فى الأوساط الأدبية التى يتصل بها البحترى، ومن هنا لم يشعر البحترى بغرابة هذه الصورة التى يقدمها فى مجال العزاء (٧٥).

ومما يشير إلى وجود احتقار النساء فى ذلك العصر بصورة تلفت النظر، ما أورده الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) فى أحد نصوصه فى سياق يبرر فيه ذكره لما عده من محاسن النساء:

«ولكنا رأينا ناسا يزرون عليهن أشد الزراية، ويحتقرونهن أشد الاحتقار، ويبخسونهن أكثر حقوقهن، .... ، فلذلك ذكرنا جملة ما للنساء من المحاسن» (٧٦).

واستعمال الجاحظ صيغة التنكير «ناسا» يشير إلى أن هذا الاتجاه ليس عاما، لكن لا يمكن تحديد إن كان هذا الاتجاه يوجد فى فئات مختلفة أم أنه يوجد فى فئة خاصة أو طبقة معينة؛ إذ لم يبين الجاحظ ذلك. ويظل الأمر بحاجة إلى دراسة تاريخية (٧٧).

وإلى جانب ذلك، يمكن ملاحظة طغيان دلالة الجنس فى استعمال لفظى النساء والمرأة فى «أبواب النساء» فى الكتب الأدبية المؤلفة فى حدود القرن الثالث وما تلاه. ويكشف النظر فى هذه الأبواب عن أنها تكاد تقتصر على الأحاديث الطريفة المتصلة بالزواج والجنس. والحديث عن النساء فى هذه الأبواب أصبح مقاربا للحديث عن الطعام. يقول ابن قتيبة فى مقدمة كتابه (عيون الأخبار) مشيراً إلى باب النساء:

«والكتاب العاشر (كتاب النساء) وهذا الكتاب مقارب لكتاب الطعام، والعرب تدعو الأكل والنكاح الأطيبين فتقول: قد ذهب منه الأطيبان، تريدهما، فضممته إليه وجعلتهما جزءاً واحداً. وفيه الإخبار عن اختلاف النساء فى أخلاقهن وخلقهن وما يختار منهن للنكاح وما يكره واختلاف الرجال فى ذلك ...» (٧٨).

من الواضح أن ما يعنى به الباب الذى يحمل عنوان «النساء» هو العلاقة الغريزية بين الرجل والمرأة. وما كتبه الجاحظ عن المرأة تحت عنوان « النساء» أو «القيان» يدخل تحت هذه الصورة من أن المرأة أنثى وظيفتها إسباغ المتعة على الرجل، ويتركز تحديد مزاياها ومساوئها من هذه الزاوية فقط [٧٩]. وما كتبه ابن عبد ربه فى كتابه (العقد الفريد) فى باب النساء أيضاً لا يخرج عن هذا النطاق [٨٠].

ومع أن هذا لا يعنى أن الجاحظ، أو ابن قتيبة، أو ابن عبد ربه، لا يشيرون على الإطلاق إلى أخبار النساء حين تتصل بشؤون الحياة الجادة؛ إذ هم فى الواقع يشيرون إلى مثل هذه الأخبار، فى غير أبواب النساء [٨١]، ولكن ما تعنيه الأبواب السابقة هو أن لفظ «النساء» نفسه أصبح أقرب للدلالات المرتبطة باللهو والمتعة منه للدلالة على جنس إنسانى يقابل جنس الرجال. وارتباط دلالة النساء أوالمرأة باللهو أو الجنس واقترانه باحتقار المرأة ربما بدا قائماً فى لغات أخرى، غير أن هذه الدلالة لم تكن تطغى فى الأدب العربى القديم على هذين اللفظين ـ فى ما أرى ـ قبل القرن الثانى الهجرى [٨٢]. ويظل الأمر أيضاً بحاجة إلى دراسة لغوية تتبع تطور دلالات الألفاظ حتى تتاح لنا رؤية أفضل فيما يتعلق بهذا الصدد.

وليس الهدف هنا إنكار أن يكون قد وجد فى الشعر القديم أبيات تحمل ازدراء للمرأة أو قصراً لدورها على المتعة فقط، ولكن تبيان أن هذه الصورة لم تكن هى الصورة البارزة أو الطاغية فى هذا المجال.

إن هناك أبياتاً للفرزدق يتعالى فيها أن يبكى على موت امرأة:

يقولون زر حدراء، والترب دونها
وكيف بشئ وصله قد تقطعا
ولست وإن عزت على بزائر
ترابا على مرسومة قد تضعضعا
وأهون مفقود إذا الموت ناله،
على المرء من أصحابه من تقنعا
يقول ابن خنزير بكيتَ، ولم تكن
على امرأة عينى، إخال، لتدمعا
وأهون رزء لامرئ غير عاجز
رزية مرتج الروادف أفرعا [٨٣]

ومع ذلك، لا يمكن أن تؤخذ أبيات الفرزدق هذه على أنها تعبر عن اتجاه عام فى الشعر فى عصره يحمل احتقاراً للمرأة. فقد سبقت الملاحظة عن المديح بذكر الأمهات عند عدد من الشعراء فى ذلك العصر. ومن المعروف أن لجرير مرثية رائعة فى زوجه، انتشرت انتشاراً واسعاً عند الرواة وفى كتب الأدب، سواء فى ذلك العصر أو بعده [٨٤]. والبكاء يرد فى رثاء الزوجة دونما حرج كما فى أبيات مالك بن المزموم فى رثاء زوجه «طفقت شؤون عينى عليك تدمع» [٨٥].

كذلك لا يمكن أن تؤخذ هذه الأبيات على أنها تعبر عن احتقار الفرزدق للمرأة على وجه الإطلاق. فقد مرت بنا أمثلة من شعر الفرزدق نفسه ملأى بالإشارة إلى الأمهات عند الفخر والمديح، وليس يعنى هذا البحث النظر فى موقف الفرزدق أو مواقف الشعراء الخاصة من المرأة، ولكن الذى يعنيه هو ما يعرض فيه الشعر للقيم المتصلة بالمرأة.

ومن الواضح أن المرأة التى يشار إليها هنا تتقلص صورتها فى الأبيات لتقتصر على «مرتج الروادف أفرعا»؛ المظهر الجسدى المتصل بإثارة غريزة الرجل. وعلى هذا، فالبكاء على فقد هذه المرأة ليس إلا بكاء لفقد شئ يتصل بالغريزة. وبالتالى لا يؤثر فقدها جوهريا على حياة الجماعة، ولا حياة الزوج [٨٦]. ومن هنا يأتى تعالى الشاعر على البكاء [٨٧]، وتصبح «أهون مفقود إذا الموت ناله»، وتصبح «أهون رزء لامرئ غير عاجز».

ويمكن إرجاع هذا التفاوت الضخم بين الأبيات السابقة التى تزدرى المرأة، والفخر بالأمهات فى شعر الفرزدق، إلى صورة من صور المقابلة بين الأم والزوجة التى ترد أحيانا فى الشعر القديم؛ حيث يظهر التقابل بين صورة الأم والزوجة والجنوح إلى إعلاء دور الأم (٨٨).

يقول صخر بن الشريد:

فأى امرئ ساوى بأم حليلة
فلا عاش إلا فى أذى وهوان (٨٩)

ويقول عروة بن الورد:

فإنى وإياكم كذى الأم أرهنت
له ماء عينيها، تفدى وتحمل
فلما ترجت نفعه وشبابه
أتت دونها أخرى جديداً تكحل
فباتت لحد المرفقين كليهما
توحوح مما نابها، وتولول (٩٠)

وصورة الزوجة هنا يبدو فيها الإلماح إلى الإغراء «أتت دونها أخرى جديداً تكحل».

والصور الشعرية التى يتبدى فيها تثريب الرجل الذى يفضل زوجه، أو يقبل رأيها، إنما يأتى فيها التثريب من عد هذا انصياعا للغريزة وحدها (٩١)؛ إذ يقترن الإلماح إلى الناحية الجنسية بالإيماء إلى ضعف الرجل أمام رغباته ونسيان ما عدا ذلك.

وقد يشير هذا إلى ازدواج النظرة إلى المرأة عند العرب فى القديم بين المرأة الأم، والمرأة الحبيبة أو الزوجة، كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين (٩٢). لكن هذا لا يجعل – على الإطلاق – النظرة العامة للمرأة فى الشعر ترتبط بالنقص.

يمكن القول هنا إن تطوراً ملحوظاً حدث فى الشعر العربى يتمثل فى اختفاء اسم المرأة والحوار معها من الشعر فى غير الغزل، وهذا ما سبقت الإشارة إليه. وقد سبقت الملاحظة أن شعر الغزل بعد القرن الثانى أصبحت معظم أسماء النساء المتداولة فيه، إن لم يكن جميعها، أسماء جوار، وأن الصورة العامة للجوارى فى بيوت النخاسين ترتبط بالمفاسد والشرور، وهذا قد يحمل معه أن النظر إلى المحبوبة أصبح يتجاذبه جانبان: الإعجاب الشديد بها، والشعور بابتذال مكانتها، وربما كان لهذا أثره البالغ فى تدنى مكانة المرأة فى الشعر وتقلص الصفات المعنوية لها كما بدا فى أبيات ابن الرومى التى أوردها الحصرى فى نصه السابق.

إلى جانب هذا، يمكن الملاحظة أن الأدب العربى تعرض لروافد أجنبية من الأمم التى دخلت الإسلام، والتى أسهم أبناؤها فى صياغة الفكر العربى فى جانب أو آخر عن طريق مروياتهم أو كتاباتهم. إنه من المحتمل جدا أن تكون الثقافة العبرية، وقد دخل من الإسرائيليات ما دخل فى تراثنا، نقلت جانبا من النظرة إلى المرأة فى الثقافة العبرية (٩٣) إلى الثقافة العربية فى الإسلام. كذلك من المحتمل أن تكون الثقافة الفارسية قبل الإسلام قد نقلت النظرة الفارسية للمرأة إلى الكتابات الأدبية العربية. وقد كان كثير من ذوى المراكز المهمة فى الثقافة الإسلامية فى القرن الثانى ينتمون إلى أصول فارسية تعتز بثقافتها هذه. وعلى سبيل المثال ما نجده فى رسالة الجاحظ عن «القيان»، وهو قد حرص فى بدايتها ونهايتها على الإشارة إلى أن الذى كتبها عدد من الأشخاص وردت أسماؤهم فى مطلعها يهدفون إلى الدفاع عن القيان.

تبدو المرأة فى هذه الرسالة شيئا للمتاع: «وإنما هن بمنزلة المشام والتفاح الذى يتهاداه الناس بينهم». ويبدو فى الرسالة إلماع للرأى المنسوب إلى المجوس حول زواج الرجل بمحارمه، وكونه لا شئ يقبحه لولا حرمة الدين (٩٤). وبغض النظر عن أن هذه الرسالة يتخذ فيها الجاحظ جانب الهزل، يبدو فيها أثر ما من الثقافة الفارسية.

إن البحث حول الروافد الثقافية الأجنبية التي مازجت الثقافة العربية أو أثرت فيها، فيما يتصل بالنظرة إلى المرأة، له أهميته البالغة في إلقاء الضوء على تطور صورة المرأة في الشعر منذ القرن الثاني، كذلك له أهميته في تبين القيم التي ينظرها النقاد للشعر (٩٥).

الهوامش:

١ ـ يمكن النظر، على سبيل المثال، في الدواوين التالية : **ديوان ابن قلاقس الإسكندري** [ت ٥٦٧ هـ]، تحقيق سهام الفريح، (الكويت: دار العروبة، ١٩٨٢م)، ج١، **وديوان ابن النبيه المصري** [ت ٦١٩ هـ]، تحقيق عمر محمد الأسعد، ط١، (دمشق: دار الفكر، ١٩٦٩م)، **وديوان حازم القرطاجني** (ت ٦٨٤ هـ)، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٧٢م)، **وديوان صفي الدين الحلي** [ت ٧٥٢هـ]، (بيروت: دار صادر، ودار بيروت، ١٣٨٢هـ ـ ١٩٦٢م)، حيث لا يكاد يوجد ذكر للمرأة في غير الغزل، وفي **ديوان الحلي**، يبدو حتى في الغزل الاتجاه لاستعمال صيغة المذكر واضحاً.

وتمكن المقارنة، على سبيل المثال، بين ما سبق و: المفضل الضبي، **المفضليات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط٤ (القاهرة: دار المعارف بمصر، [ديوان العرب، مجموعات من عيون الشعر١] د.ت)، حيث تبدو الإشارة إلى المرأة في الغزل وغير الغزل، مثل لوم المرأة زوجها ص ٧٤، ب ١٣، والفخر بالجدات ص ٢٣٩، ب ١٩، وكرم الأمهات ص ٢٥٨، ب ٣، ٤، وكذلك في **الأصمعيات**، **مجموع أشعار العرب** الجزء الأول، وهو مشتمل على الأصمعيات وبعض قصائد لغوية، اعتنى بتصحيحه وترتيبه وليم بن الورد ط١ (بيروت : دار الآفاق الجديدة، ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م)، لوم المرأة زوجها لتعريضه نفسه للمهالك، ص ٦٠ق ٦١، ب ١ ـ ١١، والحديث عن الأم والزوجة ص ٧٢ ق ٧٥، ب ١ ـ ٥. وكثير من الدواوين التي سيشار إليها في ثنايا البحث الحالي.

٢ ـ علي بن عبدالعزيز الجرجاني [ت ٣٦٦هـ]، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي ط ٣ (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٣٧٠هـ ـ ١٩٥١م) ص ١٨ ـ ١٩.

٣ ـ ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ـ تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ط ٣، (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٣٨٣ هـ ـ ١٩٦٣م) ج١، ص ٢٩٩ ـ ٣٠١، وهو ينص على «أن طريق العرب القدماء في كثير من الشعر قد خولفت إلى ما هو أليق بالوقت وأشكل بأهله» ص ٣٠١.

٤ ـ على سبيل المثال، انظر: عناد غزوان إسماعيل، **المرثاة الغزلية في الشعر العربي**، (بغداد : مطبعة الزهراء، ١٣٩٤ ـ ١٩٧٤م)، حيث يعرض البحث لرثاء المرأة المتصل بالغزل. وحسين مجيب المصري، المرأة في الشعر العربي والفارسي والتركي، دراسة في الأدب الإسلامي **المقارن**، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٩)، حيث ينص المؤلف في المقدمة: «وكان هذا الصنيع مشروطاً بالنظر في شعر الحب على الأغلب الأعم، لأن الغزل أحفل بذكر المرأة مما سواه من فنون الشعر» ص ٩.

٥ ـ على سبيل المثال، انظر: أحمد محمد الحوفي، **المرأة في الشعر الجاهلي**، ط ٢ (القاهرة: دار الفكر العربي د. ت) خاصة ص ١٦ حيث يوضح الهدف من البحث.

وعبد الحميد فايد، **المرأة وأثرها في الحياة العربية**، (بيروت : جامعة بيروت العربية، ١٩٧٧).

٦ ـ على سبيل المثال، انظر: يوسف خليف، **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩م) في حديثه عن التخلص من المقدمات الطللية في شعر الصعاليك، ص ٢٦٦ ـ٢٦٧، ومحمد إبراهيم حور، **رثاء الأم في الشعر العربي من ابن الرومي إلى أبي العلاء المعري**، (دبي: مطابع البيان التجارية، ١٤٠٦ هـ ـ ١٩٨٦م) حيث يعرض سبع قصائد في رثاء الأم لستة شعراء من القرن الثالث حتى القرن الخامس الهجريين. وقد تتبع حياة الشعراء ودور الأم في حياة كل منهم ومدى وجود «سمات خاصة أو مشتركة جعلتهم ينحون هذا المنحى»، ص ٩.

٧ ـ يرى تيري إيجلتون Terry Eagleton أن «كل النقد سياسي بمعنى من المعاني»، وأن ضروب النقد الحديثة إنما يختلف بعضها عن البعض الآخر «لأنها تحدد موضوع التحليل بطريقة مختلفة، ولأن لها قيماً ومعتقدات وأهدافا مختلفة، وعلى هذا تقدم أنواعاً مختلفة من الاستراتيجيات لتحقيق هذه الأهداف».
Literary Theory, An Introduction (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984) ,p. 212. 11. 2,14 - 17.

٨ ـ ينطبق هذا حتى على الشعر الغنائي في العصر الحديث الذي يبدو متمرداً على بعض أنظمة المجتمع. انظر: Theodor W. Adorno, 'Lyric Poetry and Society' **Critical theory And Society** Edited and with an Introducttion by Stephen Eric Brinner and Douglas Mackay Kellner NewYork - London,:(Routledge 1989) pp. 157 - 163.

وانظر ما ذكره Leo Lowenthal عن الصلة بين الأدب والمجتمع من «أن الشكل الأدبي نفسه، على سبيل المثال، يمكن أن تكون له معان اجتماعية بالغة الاختلاف، في سياقات مختلفة» **On Sociology of Literature** "Ibid. p. 46.

٩ ـ البحتري، **الحماسة**، نقله عن النسخة الوحيدة المحفوظة في مكتبة كلية ليدن واعتنى بضبطه وتدوين فهارسه وملحوظاته الأب لويس شيخو اليسوعي، ط ٢، (بيروت : دار الكتاب العربي، ١٣٨٧ هـ ـ ١٩٦٧م)، ص ٢٧٧.

١٠ ـ الخالديان، أبو بكر محمد (ت ٣٨٠ هـ) وأبو عثمان سعيد (٣٩٠ أو ٣٩١ هـ) ابنا هاشم، **كتاب الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين**، تحقيق السيد محمد يوسف، (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٨)، ج٢، ص١، ٣، وقد وقف الخالديان عند الإغراق فى البيت «لسقنا الديار وآطامها» وكونه محالا.

١١ ـ ابن قتيبة، **عيون الأخبار**. (القاهرة : [نسخة مصورة عن دار الكتب] وزارة الثقافة والإرشاد القومى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، تراثنا، [١٣٨٣ هـ ـ ١٩٦٣ تقريبا]) المجلد الثانى، ص ١٩٢. وانظر: حاتم صالح الضامن [صانع]، **شعراء مقلون**، ط١، (بيروت: عالم الكتب، ومكتبة النهضة العربية، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧)، ص ٢٤، والرواية هنا «إنا لأغلظ أكبادا».

١٢ ـ يتكرر فى الشعر العربى القديم فى الرثاء ذكر المحتاجين الذين يبكون على الميت، انظر أمثلة لذلك عند: أوس بن حجر، **ديوان أوس بن حجر**، (بيروت: دار صادر ١٣٩٩ هـ ـ ١٩٧٩م) ص ٥٥، الأبيات ١١ ـ ١٣، والخنساء، **ديوان الخنساء**، شرح ثعلب، تحقيق: أنور أبوسويلم (عمان: دار عمار، ١٩٨٨) ص ١٥٠ الأبيات ٢ ـ ٤، وص ٢٢٣ البيت ١، وص ٢٨٤ الأبيات ١١ ـ ١٥. والفرزدق، **ديوان الفرزدق**، (بيروت: دار صادر، ودار بيروت، ١٣٨٥هـ ـ ١٩٦٦م)، ج١ ص ٥/٨٩، ص ١٨٦ (رثاء عبدالعزيز بن مروان)، ص ٣/٢٧١، ٢/٢٣٥.

١٣ ـ أبو إسحاق إبراهيم بن على الحصرى القيروانى، **زهر الآداب وثمر الألباب**، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم: زكى مبارك، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى، ١٣٧٢هـ ـ ١٩٥٣م)، ج٢، ص ٣٧٠.

١٤ ـ **العمدة**، ج ٢، ص ١٥٤.

١٥ ـ أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، (القاهرة : مطبعة مصطفى البابى الحلبى ١٣٥٨هـ ـ ١٩٣٩م)، ج ٢، ص ٣١٩.

١٦ ـ السابق، ص ٣٢١.

١٧ ـ السابق، ص ٣١٩.

١٨ ـ حول جعل الشعر القديم معيارا للشعر المتأخر عند بعض النقاد، انظر على سبيل المثال، ما ذكره أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى، **الموازنة بين أبى تمام حبيب ابن أوس الطائى (ت ٢٣١ هـ) وأبى عبادة الوليد بن عبيد البحترى الطائى (ت ٢٨٤ هـ)**، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٩) عند نقد بيت أبى تمام «رقيق حواشى الحلم»، ص ١٢٨ وما بعدها، وعند مقارنة شعر أبى تمام بأشعار العرب، ص ١٨٧.

١٩ ـ **زهر الآداب** ، ج ١ ص ٣٧٠.

٢٠ ـ يقول قدامة بن جعفر، فى حديثه عن النسيب الجيد: «هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك فى الصبابة وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة وما كان فيه التصابى والرقة أكثر مما يكون فيه من الخشن والجلادة ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعز وأن يكون جماع الأمر فيه ما ضاد التحفظ والعزيمة ووافق الانحلال والرخاوة» انظر: **نقد الشعر**، عنى بتصحيحه س. أ. بونيباكر، (ليدن : بريل، د.ت)، ص ٦٥.

٢١ ـ **العمدة** ج ٢، ص ص ١٥٦، ١٥٧.

٢٢ ـ **العمدة** ج ٢، ص١٥٧.

٢٣ ـ يقول قدامة بن جعفر: «تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به فى حياته»، **نقد الشعر**، ص ٤٩.

٢٤ ـ السابق، ص ص ٣٨ ـ ٤٣.

٢٥ ـ جميل بن معمر، **ديوان جميل بثينة**. حققه فوزى عطوى، (بيروت : الشركة اللبنانية للكتاب، ١٩٦٩م)، ص ٨٠. وكعب بن زهير، **ديوان كعب بن زهير**، صنعة الإمام أبى سعيد السكرى، شرح ودراسة: مفيد قميحة (الرياض : دار الشواف للطباعة والنشر، جدة : دار المطبوعات الحديثة، ١٤١٠هـ ـ ١٩٨٩م)، ص ١١٠.

٢٦ ـ كعب بن زهير، **ديوان كعب بن زهير**، وإنما يوصفن بالبخل والامتناع، وليس بالوفاء والأمانة» **العقد** ج٥، ص٣٦٨.

٢٧ ـ **زهر الآداب** ، ج ٢ ص ص ٦٧٢، ٦٧٣. وبعض الأبيات وقصتها موجودة فى : كتاب **التنبيه على أوهام أبى على فى أماليه**، لأبى عبيد عبد الله بن عبدالعزيز البكرى (ت ٤٨٧ هـ ـ ١٠٩٤م)، [ملحق بكتاب الأمالى لأبى على القالى] ط ٣ (القاهرة : مطبعة السعادة، ١٣٧٣هـ ـ ١٩٥٤م) ص ١٢٨.

٢٨ ـ أبو على إسماعيل بن القاسم القالى (ت ٣٥٦ هـ)، **ذيل الأمالى والنوادر** [ملحق بكتاب **الأمالى**] السابق، ص ص ٢٢، ٢٣.

٢٩ ـ الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح، عبدالسلام هارون، ط ٣، (القاهرة : مؤسسة الخانجى [مكتبة الجاحظ، الكتاب الثانى] د. ت.)، ج٢، ص ص ٦٨، ٦٩. وانظر أيضا **الأمالى**، المرجع السابق، ج ١، ص ص ٢٥٨، ٢٥٩.

٣٠ ـ الراعى النميرى، **شعر الراعى النميرى**، دراسة وتحقيق نورى حمودى القيسى، وهلال ناجى، (بغداد: مطبعة المجمع العلمى العراقى ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م)، ص١٣٨، ولم يرد فى النص أية إفادة عن الشخص الذى توجه إليه القصيدة الخطاب، ولكن البيت ٦ وردت فيه الإشارة إلى «ابن أبى سفيان»، كذلك وردت فى

الهامش(١) «قدم البكرى للبيتين الأول والثانى بقوله: قال الراعى يمدح يزيد بن معاوية بن أبى سفيان»، ص ١٣٧. انظر أيضا: ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق عبدالعزيز بن ناصر المانع، (الرياض: دار العلوم ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م)، ص ٣٦. وقد أثبت فى البيت الثالث «تذكرها المعروف» وهى رواية ابن طباطبا.

٣١ ـ انظر ما يلى هامش ٣٤.

٣٢ ـ **عيار الشعر**، ص ٣٦.

٣٣ ـ إحسان عباس، محقق، **شعر الخوارج**. (بيروت: دار الثقافة د.ت [١٩٢٣]؟)، ص ١٧.

٣٤ ـ الخلّة: الخصلة، **لسان العرب**، مادة: خلل، (بيروت: دار صادر ودار بيروت، ١٣٨٨هـ ـ ١٩٦٨م)، مج ١١، ص ٢١٦ ع ١. و «خلات صدق» تفيد هنا الخلال المرضية. يقول الزمخشرى فى أساس البلاغة: «وهو رجل صدق، وهم قوم صدق، وله قدم صدق، وكذلك كل ما كان رضا» (القاهرة: دار ومطابع الشعب، ١٩٦٠م) مادة: صدق ص ٥٢٥. وفى **لسان العرب** «رجل صدق، مضاف بكسر الصاد، ومعناه نعم الرجل هو، وامرأة صدق كذلك» وأيضاً «وإنما الصدق الجامع للأوصاف المحمودة،... قال الخليل: الصدق الكامل من كل شئ. يقال: رجل صدق وامرأة صدقة» مادة: صدق، مج ١، ص ١٩٤ ع ١، وص ١٩٦، ع١.

٣٥ ـ هى أبيات ثلاثة من قصيدة تنسب لسعيد بن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت، ونسبها البلاذرى مع شئ من الشك إلى الأحوص، انظر: **شعر الأحوص الأنصارى**، جمعه وحققه: عادل سليمان جمال، (القاهرة: وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر [المكتبة العربية، التراث] ١٣٩٠هـ ـ ١٩٧٠م)، ص ٢١١.

٣٦ ـ المفضل الضبى، **المفضليات**، ص ١٠٩.

٣٧ ـ عروة بن الورد، **ديوان عروة بن الورد**، ضمن: **ديوانا عروة بن الورد والسموأل**، (بيروت: دار صادر ودار بيروت ١٣٨٤هـ ـ ١٩٦٤م)، ص ٢٩.

٣٨ ـ **ديوان أوس بن حجر**، ص ص ٢٦، ٢٧، وأيضا الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، ط ٢، (القاهرة: شركة مصطفى البابى الحلبى، [مكتبة الجاحظ، الكتاب الأول] ١٣٨٥هـ ـ ١٩٦٥م)، ج٣، ص ٧١.

٣٩ ـ أبو الطيب المتنبى، **ديوان أبى الطيب** المتنبى بشرح أبى **البقاء العكبرى المسمى بالتبيان** فى شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبيارى، وعبد الحفيظ شلبى(القاهرة: شركة مصطفى البابى الحلبى، ١٣٩١هـ ـ ١٩٧١م)، ج٤، ص ١٠٦، ب ٢٠ ،ص ١٠٣، ب ٦، ٧.

٤٠ ـ السابق، ج ٣، ص ١٤، ب ١٩ ـ ٢١.

٤١ ـ السابق، ج ١ ص ٨٨ ب٩، ١٠، ٨، ص ٨٩ ب ١٥.

٤٢ ـ السابق، ص ٩١، ب ٢٠. ولكن البيت الذى يسبق هذا مباشرة يقول:

فإن تكن خلقت أنثى لقد خلقت   كريمة غير أنثى العقل والحسب

والبيت هنا يثبت لهذه المرأة أنها «خلقت أنثى»، وينفى أن تكون «أنثى العقل والحسب». وقد يستدعى هذا للذهن أن التأنيث مرتبط بعدم النبل، ولذا توصف هذه المرأة لتميزها بأنها «كريمة غير أنثى العقل والحسب».

والعودة إلى الاستعمالات اللغوية للفظى التأنيث والتذكير فى اللغة العربية تشير إلى أن دلالات التذكير ترتبط بالشدة والصلابة، ودلالات التأنيث ترتبط بالسهولة واللين. وقد ورد فى **لسان العرب** فى مادة، أنث «أرض مئناث وأنيثة: سهلة منبتة، خليقة بالنبات، ليست بغليظة؛ (...) وبلد أنيث: لين سهل (....) ومن كلامهم: بلد دميث أنيث طيب الريعة، مرت العود. وزعم ابن الأعرابى أن المرأة إنما سميت أنثى، من البلد الأنيث.». «ويقال هذه المرأة أنثى إذا مدحت أنها كاملة من النساء، كما يقال: رجل ذكر إذا وصف بالكمال». وفى مادة، ذكر، ورد «ذكور العشب: ما غلظ وخشن. وأرض مذكار: تنبت ذكور العشب وقيل: هى التى لا تنبت والأول أكثر (....) وذكور البقل: ما غلظ منه وإلى المرارة هو (....) والذكر والذكير من الحديد: أيبسه وأشده وأجوده، وهو خلاف الأنيث وبذلك يسمى السيف مذكراً».

ولا يستشف من هذه الاستعمالات، المقابلة بين الكرم وعدم الكرم، أو تفضيل صفة على صفة، وإنما هناك ما يكون الوصف الأفضل له اللين، وهناك ما يكون الوصف الأفضل له الشدة. وقد وردت الإشارة إلى قول الأصمعى عن الأنيث والذكر فى السيف الجيد «الأصمعى: الذكر من السيوف شفرته حديد ذكر، ومتناه أنيث، يقول الناس إنها من عمل الجن»، مادة أنث. والمتنبى، هنا، لا يجعل الأنوثة ـ فيما أرى ـ منافية للكرم، فالمرثية أنثى، وقد أثبت لها ذلك «خلقت أنثى»، ولكنه يرى أن الصفات الفضلى للعقل والحسب هى أن يتسما بالشدة والصلابة. ومن هنا يأتى النفى أن يكون فيهما لين أو سهولة.

على أنه تجدر الإشارة إلى أن الطاهر لبيب، نظر إلى جذرى كلمتى ذكر وأنثى ومشتقاتهما، وصنفهما فى جدول مقسم إلى أربعة حقول تتصل بدلالات معينة والطريقة التى قسم فيها الدلالات أدت إلى نتيجة تجعل اللغة أساسا يوجد فيه جانب التحيز للذكر. **سوسيولوجيا الغزل العربى، الشعر العذرى نموذجاً**، ترجمة: مصطفى المسناوى ط ٢ (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ١٩٨٨)، ص ص ١٥ – ١٨.

٤٣ ـ **أبو فراس الحمداني**. تحقيق: إبراهيم السامرائي، ط ١، (عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٣م) ص ص ٦٦، ٦٧.

٤٤ ـ الشريف الرضي، **ديوان الشريف الرضي** (بيروت: دار صادر ودار بيروت، ١٣٨٠هـ ـ ١٩٦١م) انظر على سبيل المثال، رثاءه اخته، ج١ ص ١٥٩ ـ ١٦٤، وتعزيته لأخيه عن ابنته ص ١٥٦ ـ ١٥٨، ورثاءه ابنة سيف الدولة، ج٢، ص ص ٢١٢ ـ ٢١٤.

٤٥ ـ الشريف المرتضى، **ديوان الشريف المرتضى**، تحقيق رشيد الصفار (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٩٥٨م) على سبيل المثال، رثاء زوجته، ج١، ص ٢٤٨، ج٣، ص ١٩٠، ورثاء أخته ج٣ ص ص ١٨٧ ـ ١٨٩.

٤٦ ـ **ديوان سبط بن التعاويذي**، اعتنى بنسخه وتصحيحه د.س. مرجليوث (القاهرة: مطبعة المقتطف ١٩٠٣م) ص ٣٩٤، وانظر رثاءه ابنة السلطان قلج أرسلان بن مسعود.

فلله ما استودعت يا قبر من تقى ... ومن كرم عد ومن نائل غمر

ثوى بك من لو جاوز النجم قدره ... لزادت به الأفلاك فخراً على فخر

أيضاً انظر رثاء ابن دراج القسطلي (ت ٤٢١هـ) للسيدة أم هشام أمير المؤمنين، **ديوان ابن دراج القسطلي**، تحقيق محمود على مكى ط ٢، (بيروت: المكتب الإسلامى ١٣٨٩هـ) ص ٩٨ ـ ١٠٢ وانظر صفات الإجارة والكرم ص ١٠٠ و ١٠١.

٤٧ ـ ابن الرومى، **ديوان ابن الرومى**، تحقيق حسين نصار (القاهرة: وزارة الثقافة، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١)، ج ٦ ص ٢٣١٢، الأبيات ٢٠١ ـ ٢٠٣.

٤٨ ـ ابن زيدون، **ديوان ابن زيدون**، تحقيق :كرم البستانى، (بيروت : دار صادر ودار بيروت، ١٣٨٤ هـ ـ ١٩٦٤م). انظر فى رثاء أم المعتضد، ص ص ٢١٤، ٢١٥، وفى رثاء أم ابن جهور، ص ٢٠٤.

٤٩ ـ **ديوان النابغة**، ص ١٤٠.

٥٠ ـ **شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصارى**، (بيروت: دار إحياء التراث العربى د.ت)، ص ص ٨٣، ٦٣، ١٩٨.

٥١ ـ **ديوان الفرزدق**، [ط بيروت] ،ج١ ص ص، ٣٧٩، ٩٧، ٨٢، ٢٩٢.

٥٢ ـ **ديوان جرير**، (بيروت: دار صادر، ودار بيروت، ١٣٨٤هـ ـ ١٩٦٤) ص ص ٣٥٠، ٣٠٧، ٤١٢. وبرة بنت مر كانت أم النضر بن كنانة وهو أبو قريش، كما يذكر المبرد فى إشارته إلى هذه القصيدة، الكامل فى اللغة والأدب والنحو والتصريف، تحقيق، زكى مبارك، ط ١، (القاهرة: مطبعة مصطفى البابى الحلبى ١٣٥٥هـ ـ ١٩٣٦م)، ج٢، ص ٤٨٩.

٥٣ ـ **شعر الأحوص الأنصارى**، ص ص ٩٧، ١٤٧. وقد ورد فى ص ٩٧، هامش (١) نقلاً عن الأغانى أن عبد العزيز بن مروان كان يطلب من الشعراء أن يذكروا أمه فى مدحه لشرفها.

٥٤ ـ **ديوان حسان**، ص ٩٧.

٥٥ ـ محمد بن سلام الجمحى، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، (القاهرة: مطبعة المدنى د.ت)، ج١، ص ٤٤٢.

٥٦ ـ **أساس البلاغة**، مادة : كيس.

٥٧ ـ **ديوان الراعى**، ص ٤٧.

٥٨ ـ **ديوان جرير**، ص ٧٧.

٥٩ ـ **المفضليات**، ص ٤٢١.

٦٠ـ **ديوان الفرزدق**، ط بيروت، ج٢، ص ٨٤.

٦١ ـ من الأمثلة على ذلك، **شرح شعر زهير بن أبى سلمى**، فى قصيدته «صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله»، ص ١١٢، **وديوان كعب بن زهير**، ص ص ٤٤، ٦٦، ١١٧، ١٥٧.

٦٢ ـ الحسن بن هانئ أبو نواس [ت ١٩٦هـ؟]، **ديوان أبى نواس**، (بيروت: دار الكتاب العربى د. ت)، ص ٤٨١ «تقول التى عن بيتها خف مركبى»، وأبو تمام، **ديوان أبى تمام** بشرح الخطيب التبريزى، تحقيق، محمد عبده عزام، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤)، «أعاذلتى ما أخشن الليل مركباً»، ص ص ٢١٨، ٢٢٠.

٦٣ ـ **ديوان المتنبى**. ج ١، ص ص٢١٠ ـ ٢١٧.

٦٤ ـ القلقشندى، **صبح الأعشى فى صناعة الإنشا**، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر [نسخة مصورة عن المطبعة الأميرية] د.ت)، ج ٨، ص ١٨٧.

٦٥ ـ **ديوان المتنبي**، ج١، ص ٨٨.

٦٦ ـ الشواهد على ذلك كثيرة جداً، منها على سبيل المثال: شعر بشار بن برد، وأبي العتاهية، والعباس بن الأحنف، والبحتري.

٦٧ ـ الجاحظ، **رسائل الجاحظ**، تحقيق: عبد السلام هارون، (القاهرة: مكتبة الخانجي د.ت.)، ج٤، ص ص ١٧١ ـ ١٧٨.

٦٨ ـ القالي، **كتاب ذيل الأمالي والنوادر**، ص ٢٢٠ ويذكر القالي أن الزبير أنشده الأبيات (رواها له).

٦٩ ـ انظر الرسالتين المتبادلتين بين محمد بن عبدالله بن الحسن وأبي جعفر المنصور حول الأمهات، عن ابن عبدربه، **العقد الفريد**، شرحه وضبطه وصححه.. أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٨٥هـ ـ ١٩٦٥م) ج٥، ص ص ٧٩ ـ ٨٣. خاصة ص ٨٢، ٨٣. حيث الحديث عن أمهات الولد، وعن كون المرأة تنقص كثيراً عن الرجل.

٧٠ ـ زهر الآداب، ج٤ ص ص٣٦٦، ٣٦٨، وتبدو التهنئة بالمولودة كأنها نوع من تهدئة الخاطر، ص ٣٦٩.

٧١ ـ **العمدة**، ج٢، ص١٥٣.

٧٢ ـ البحتري، **ديوان البحتري**. حققه وشرحه وعلق عليه، حسن كامل الصيرفي، (القاهرة: دار المعارف ١٩٦٣م)، مج ١، ص ص ٤٠ ـ ٤١، والقصيدة تبدأ ص ٣٩.

٧٣ ـ راجع **ديوان الفرزدق**، ط بيروت ،ج١، ص ص ٣٧٩ ـ ٣٨٠ منها البيت:

أجار بنات الوائدين ومن يجر   على الفقر يعلم أنه غير مخفر

ولو كان المشهور في عصر الفرزدق أن سبب الوأد في الجاهلية شيء آخر غير العيلة، لما كان مجال الفرزدق للتفاخر بأن جده كان يبذل المال لإنقاذ الموؤدات

٧٤ ـ انظر محمد بن حبيب (ت ٢٤٥ هـ)، كتاب من نسب إلى أمه من الشعراء، ضمن نوادر المخطوطات، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٢، (القاهرة: مكتبة الخانجي ١٣٩٢هـ ـ ١٩٧٢م)، ج١، ص ٩٤. وانظر ما ذكره الجاحظ من أن العرب ينسبون إلى الأم إذا كانت ذات نباهة حتى وإن كان الأب نبيها، البرصان والعرجان والعميان والحولان، تحقيق محمد مرسي الخولي، (القاهرة وبيروت: دار الاعتصام للطبع والنشر ١٣٩٢هـ ـ ١٩٧٢م)، ص ١٢٠.

٧٥ ـ هناك لابن الرومي تعزية بالبنت في مقطوعتين في كلتيهما يبدو نوعاً من تطييب الخاطر بموت البنت زهر الآداب ج٢، ص ص ٤٩٤، ٤٩٥. وهناك أبيات لإسحاق بن خلف (ت نحو ٢٣٠هـ) ـ وهو كما يذكر الزركلي في الأعلام «من أهل الفتوة ومعاشرة الشطار» ـ يرثي فيها ابنة أخته وكان تبناها، يبدو فيها الصراع بين حبه لها وخوفه عليها من الحاجة لو مات وتركها وهي صغيرة. زهر الآداب ج ٢، ص ٤٩٦. على أنه تجدر الإشارة إلى رجل لعقيل بن علفة المري (ت نحو ١٠٠هـ) يقول فيه:

إني وإن سيق إلى المهرُ   ألف وعبدان وذود عشر

أحبُّ أصهاري إلى القبرُ

لكن هذا يشير إلى التعالي على الصهر الثرى، أكثر مما يشير إلى الرغبة في موت البنت، إذ المقابلة ترد بين المال والقبر، وليس بين حياة البنت وموتها. وعقيل بن علفة تروى عنه أخبار تشير إلى أنفته، وتكبره على الهجناء حتى وإن كانوا أولاد خلفاء، فهو يقول لأحد خلفاء بني أمية وقد خطب إليه «جنبني هجناء ولدك» العقد الفريد، ج٦، ص ص ٩٨، ٩٩، وأيضا ج٢، ص ص ١٩٠ ـ ١٩١، ١٩٢. أمالي الشريف المرتضى، ج١، ص ص ٣٧٣، ٣٧٤.

٧٦ ـ **رسائل الجاحظ** «النساء»، ج٣ ص ص ١٥١، ١٥٢.

٧٧ ـ إن ما يرد في الشعر أو في الكتابات النثرية الأدبية لا يقدم حكما على ما هو موجود في الواقع. إن شعر نزار قباني، على سبيل المثال، لا يمكن أن يقدم صورة صحيحة وتامة عن مكانة المرأة العربية في عصرنا الحاضر. وتتبع مكانة المرأة في المجتمع وفي الأوساط الأدبية في عصور مختلفة بحاجة إلى مزيد من البحث التاريخي. وقد أوردت عزيزة المانع أسماء عدد ليس بالقليل من النساء اشتهرن بالعلم أخذ عن بعضهن بعض العلماء المشهورين مثل السيدة نفيسة بنت أبي محمد الحسن بن زيد (ت ٢٠٨هـ)، التي أجازت الشافعي، وزينب بنت الشعري (ت ٥٢٤هـ) التي درس لديها ابن خلكان، ومثل شهده بنت أحمد (ت ٥٧٤هـ) التي يروى عنها ابن الجوزي.

Azeezah A. ALimana **Historical and Contemporary Policies of Women's Education in Saudi Arabia** Ph.D disrtation, University of Michigan 1984, pp. 46 - 51.

ولا يهدف البحث الحالي إلى استعمال ما جاء في الشعر العربي والنقد وثيقة تاريخية تبين الموقف من المرأة، ولكن يهدف إلى النظر في الشعر والنقد وملاحظة مدى الاتفاق والاختلاف بينهما فيما يتصل بالمرأة. انظر نقاش جابر عصفور لآراء طه حسين النقدية حول الأدب وصلته بالمجتمع والتاريخ. جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠م)، ص ص ١٢٥ ـ ١٢٩، ٣٠٠، ٣٠١.

٧٨ ـ ابن قتيبة، **عيون الأخبار**. ج٤، ص ١١٩.

٧٩ ـ **رسائل الجاحظ**، ج٣، ص ص ١٣٩ ـ ١٥٩، ج١، ص ١٤٣ ـ ١٨٢.

٨٠ ـ ابن عبد ربه، **كتاب العقد الفريد**، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٦٨ ــ ١٩٤٩ ج٦ **كتاب المرجانة الثانية فى النساء وصفاتهن** ٨٢ ـ ١٤٢.

٨١ ـ على سبيل المثال، انظر: **العقد الفريد**، باب الوفود، ج٢ص ص١٠٢ـ١١٩.

٨٢ ـ فى اللغة الإنجليزية مثلاً لفظ «المرأة» woman يحمل ضمن دلالاته «العشيقة» mistress «والخلة» paramour. انظر: **The American Heritage Dictionary of the English Language** (Boston, Massachusetts : Houghton Mifflin Company, 1979)

٨٣ ـ الفرزدق، **ديوان الفرزدق** (بيروت، دار صادر، ودار بيروت، ١٣٨٥ هـ ـ ١٩٦٦ م) ج١ ص ص ٤٢٢، ٤٢٣.

٨٤ ـ **ديوان جرير**، وانظر ابن سلام، **طبقات** ج١ ص ٤٥٦.

٨٥ ـ الفرزدق، **ديوان الفرزدق**، (بيروت: دار صادر، ودار بيروت، ١٣٨٥هـ ـ ١٩٦٦م)، ج١، ص ص ٤٢٢، ٤٢٣، وط الصاوى ٥٢٣/٢. وانظر القطعة فى كتاب **الأشباه والنظائر**، ج ٢، ص ص ٢٣٦ ـ ٢٣٧ حيث ترد ثلاثة أبيات لا توجد فى الديوان وهى:

تهز السيوف المشرفيـــــات دونه ... حـــذارا عليـه أن يذل ويفـزعـــا

ولا يشهد الهيجا ولا يحضر النـــدى ... ولا يصبح الشرب المدام المشعشعا

بلى يـلد النـــائى الشطـيـر محله ... ويورثه المـــال التليـــد الممنعـــا

وذكر صاحب الكتاب أن البحترى عول على معانى هذا الشعر فى قصيدته السابقة (ص ٢٣٧) كما يشير إلى أن «هذا المعنى قليل فى الشعر جداً» ص ٢٣٨.

واستبعد من خلال ملاحظة أسلوب الفرزدق اللغوى، ومن خلال سياق القصيدة أن تكون هذه الأبيات للفرزدق، وكيف يتحدث الفرزدق عن ولادة «النائى الشطير محله..» وهو يتحدث عن زوجه ومن تلده هو ابنه.

٨٦ ـ انظر ما سبق حول من يستحق أن يبكى عليه هامش ١٢. وانظر الفرزدق نفسه: **الديوان**، ج ١ ص ٢٣٥.

أما ترين أبا حفص فقد رزئت بالشام ... إذ فـــارقت البـــأس والمطرا

إن الأرامل والأيـــتـــام إذ هلكوا ... والخيل إذ هزمت تبكى على عمرا

ما مـــات مثـل أبى حفص لملحمة ... ولا لطـالب معـروف إذا افتـقـرا

وكذلك ج١، ص ٢٧١: «لبيك على سلم يتيم وبائس»، وأيضا ج١ ص ص ٢١٦، ٣٩٨، ج ٢، ص ٦٥ و٦٦ فى رثاء أبيه غالب.

٨٧ ـ قد يكون وراء هذه الأبيات سياقا معنيا، راجع ابن سلام، المرجع السابق، ص٣٧٩.

٨٨ ـ يظهر هذا فى غير الشعر، انظر الزمخشرى (ت ٥٣٨هـ)، **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل**. (بيروت: دار المعرفة د.ت) والنص هو «لأن الأمة مخدومة مخفوض لها جناح الذل والزوجة مستخدمة متعرف فيها بالاستفراش وغيره كالمملوكة وهى حالتان متنافيتان». وقد ورد فى سياق تفسير الآية ٤، **سورة الأحزاب**.

٨٩ ـ قد يكون وراء هذه الأبيات لحة هجاء. راجع ابن سلام الذى يذكر أن أهل حدراء ادعوا موتها، المرجع السابق ص ٣٩٧. وإلا فهناك أبيات للفرزدق يمدح فيها حدراء ويشير إلى احتمال انقياده لها:

لـو أن حـدراء تجزينى كما زعمـت ... أن سـوف تفـعل من بذل وإكـرام

لكنت أطوع من ذى حلقة جعلـت ... فى الأنف ذلّ بتـقـواد وترســــام

عـــقـيلة مـن بنى شــيـبـان ... دعـائم للعلى من آل هـــمـــام

الديوان بيروت، ج ٢ ص ٢٩٥، وط الصاوى ٢/ ٨٤٠.

٩٠ ـ **ديوانا عروة بن الورد والسموأل**، ص٥٨.

٩١ ـ للفرزدق نفسه أبيات يبدو فيها هذا واضحا:

أمـا بنوه فـردت شـفـاعـتـهـم ... وشـفـعـت بنت منظور بن زبانا

ليس الشـفـيع الذى يأتيك مـؤتزرا ... مـثل الشـفـيع الذى يأتيك عريانا

٩٢ ـ عبدالله الغذامي، مثلا.

٩٣ ـ هناك رأى ينسب لابن المقفع يقول فيه «إياك ومشاورة النساء فإن رأيهن إلى أفن، وعزمهن إلى وهن» ومن المحتمل أن يكون أثرا من آثار الثقافة الفارسية، **عيون الأخبار**، ٧٨/٤.

٩٤ ـ **رسائل الجاحظ**، ج١ص١٤٨، ص١٤٧.

٩٥ ـ راجع مثلا ما جاء فى كتاب التاج المنسوب إلى الجاحظ، تحقيق أحمد زكى باشا (القاهرة المطبعة الأميرية ١٣٢٢هـ)، ص٨٣.